

ИРВИНГ ГОФМАН

АНАЛИЗ ФРЕЙМОВ
Эссе об организации
повседневного опыта



ERVING GOFFMAN

FRAME ANALYSIS
AN ESSAY ON
THE ORGANIZATION
OF EXPERIENCE

Northeastern University Press • Boston

Ирвинг Гофман

АНАЛИЗ ФРЕЙМОВ

Эссе об организации
повседневного опыта

Москва

Институт социологии РАН

Институт Фонда «Общественное мнение»

2004

УДК 316.277.4

ББК 60.5

Го57

Книга издана при финансовой поддержке
Института Фонда «Общественное мнение»

Рекомендована к печати Ученым советом
Института социологии РАН

Перевод с английского

Р.Е. Бумагина, Ю.А. Данилова, А.Д. Ковалева, О.А. Оберемко
Под редакцией Г.С. Батыгина, Л.А. Козловой

Гофман И.

Го57 Анализ фреймов: эссе об организации повседневного
опыта: Пер. с англ. / Под ред. Г.С. Батыгина и Л.А. Козловой;
вступ. статья Г.С. Батыгина. М.: Институт социологии РАН,
2003. — 752 с.

ISBN 5-93947-011-4

Ирвинг Гофман (1922–1982) — классик социологии XX века. Основная идея его фундаментального труда заключается в том, что поведение людей, в частности норма и патология, объясняются формами организации повседневного опыта и общения — фреймами, из которых «смонтирована» социальная жизнь и которые позволяют интерпретировать поведение других людей. Проводится систематический анализ таких категорий, как «переключение», «фабрикация», «гражданское невмешательство», «тотальный институт» и т. п.

Книга предназначена для социологов, психологов, специалистов по теории массовой коммуникации, студентов и аспирантов гуманитарных факультетов.



Оглавление

Батыгин Г.С. Континуум фреймов: социологическая теория Ирвинга Гофмана (вступительная статья)	7
 Выражение признательности	58
 1 Введение	61
2 Первичные системы фреймов	81
3 Ключи и переключения	101
4 Умышления и фабрикация	145
5 Театральный фрейм	186
6 Структурные особенности фабрикация	217
7 Деятельность за фреймом	269
8 Закрепление форм деятельности	320
9 Обычные затруднения	386
10 Нарушение фрейма	435
11 Производство негативного опыта	473
12 Искажения повседневного опыта	542
13 Анализ фреймов разговора	604
14 Выводы	677
 Библиография трудов Ирвинга Гофмана	697
Указатель имен	702
Предметный указатель	

Континуум фреймов: социологическая теория Ирвинга Гофмана

Теоретическая концепция

Обычно повседневные отношения рассматривают как область свободного волеизъявления. Кажется, что внечеловеческие социальные институты (государство, экономика, идеология, право) уступают здесь место «жизненному миру», где социальная ситуация конструируется активным субъектом и, следовательно, может быть определена как реальная, и граница между настоящим и вымышленным становится условной. В основе концепций социального конструктивизма лежит «теорема Томаса»: «Если ситуация определяется как реальная, то она реальна по своим последствиям». Гофман последовательно разрушает миф о повседневности как мире свободно действующей личности и развертывает противоположное, реалистское, понимание ситуации: «Попробуйте определить ситуацию неверно, и она определит вас». Такова формула, которую можно назвать «теоремой Гофмана». Проблема, следовательно, заключается в анализе структурной организации повседневного взаимодействия.

Вклад Гофмана в социологическую теорию заключается в описании надындивидуальных «социальных порядков» или ритуалов повседневного взаимодействия, которые традиционно соотносились с личностным выбором и, соответственно, рассматривались как феномены психологического порядка. В определенной степени Гофман продолжил чикагскую традицию и открыл повседневность как форму социальной организации, «фабрику» социальностей, где человеческая субъективность, казалось бы, не укладывается в рамки логических объяснений, принимает устойчивые рутинные формы. Гофман сделал повседневность предметом абстрактной теории и предложил систему категорий, описывающих логику повседневного общения. Он изучал структуру социальной жизни, развивал общую теорию межличностной интеракции и социальных обменов независимо от вида этой интеракции. На улице, в баре, казино, лифте, зале заседаний развертываются формальные структуры общения, и нет такой ситуации, в которой бы не действовал жесткий социальный порядок. Тонкая ткань повседневности,

в которую вплетены формы «встреч», приобретает удивительную, почти мистическую прочность. Отклонения от поведенческих образцов лишь заменяют одно определение ситуации другим.

Подавляет ли этот порядок свободную индивидуальность? Гофман скептически относился к самой постановке такого вопроса. Он считал, что только благодаря фабрике социального взаимодействия можно управлять своими представлениями, сохранять автономию и быть самим собой. Драматургия межличностного общения создает предсказуемый и достаточно безопасный общественный мир. Человек почти никогда не задумывается, как он сидит, говорит, ходит и улыбается. Тем не менее, когда требуют обстоятельства, затрачивается много сил и внимания на то, чтобы сидеть, говорить, ходить и улыбаться как надо. Джонатан Тернер имеет основания считать, что общепринятое обозначение концепции Гофмана как «драматургической» ошибочно, потому что в его работах личность рассматривается не как мотивированная собственными установками и представлениями, а как результат действия внеличных ситуационных и культурных факторов¹. Свобода и необходимость становятся здесь неразличимыми.

Предметом исследований Гофмана является способность практического сознания «собирать» мир в организованное целое без участия дискурсивного контроля. Он доказал, что надындивидуальное происхождение имеют не только «большие» социальные структуры. Жизненный опыт, восприятие реальности, индивидуальные действия, в том числе речевые, социально структурированы — в самом действии воспроизводятся «порядки интеракции», образующие своеобразный континуум, или лестницу «фреймов», которая соединяет индивидуальное действие с социальной структурой и институтами «большого» общества. В определенной степени Гофман деконструировал межличностное взаимодействие — задача, аналогичная атаке структурализма 1960-х годов на «кантовского человека» как автономного субъекта, трансцендентную, ноуменальную сущность. Если предположить, что повседневная интеракция — текст, то деконструкция этого текста — «разбор наличных целостностей (социальных, культурных) и затем сборка структур как совокупности взаимодействующих эле-

¹ Turner J. The structure of sociological theory. Belmont, CA: Wardsworth Publishing Company, 1986. P. 449–450, 458.

ментов»¹ — становится условием понимания грамматики социальности. Результатом такого рода деконструкции становится описание форм «собранного мира»².

Интеллектуальная биография

Ирвинг Гофман родился в небольшом канадском городке Мэнвилль в 1922 году. Его отец, украинский еврей, приехал в Канаду вместе с тысячами европейских эмигрантов. После средней школы Гофман учился в университете, где изучал химию, немного поработал в Национальном кинокомитете в Оттаве и даже мечтал о карьере кинорежиссера, но вскоре вернулся к академическим занятиям. В 1945 году он окончил факультет социологии и антропологии университета в Торонто и поступил на факультет социологии Чикагского университета. В Чикаго его учителями были Ллойд Уорнер, автор знаменитого исследования «Янки-сити», и Эверетт Хьюз. Со времен основателя Чикагской социологической школы Роберта Парка основой преподавания социологии в университете были полевые исследования или, точнее, расследования, обнаруживающие в повседневной рутине и даже отклоняющемся поведении формы социальной организации. Работая над магистерской диссертацией, Гофман изучал восприятие массовой аудиторией одной из знаменитых в конце 1940-х годов «мыльных опер», пробовал применить числовые методы, но проект оказался неудачным, во всяком случае полученные данные никогда не публиковались.

Первые серьезные результаты были получены в проекте, выполненном по заказу Американского института нефтяной промышленности: Гофман изучал владельцев чикагских автоколонок. В центре его внимания была проблема рассогласования ролевых репертуаров. Собрав детальную информацию о двухстах владельцах автоколонок, Гофман показал, что они выполняют три несовпадающих (неконсистентных) класса ролей: они должны быть бизнесменами, обслуживающим персоналом и «технарями». Как бизнесмен владелец автоколонки пользуется относительной независимостью и престижем; как служба он должен подкачивать шины, вытирать пыль с капота

¹ Автономова Н.С. Деррида и грамматология // Деррида Ж. О грамматиологии / Пер. с франц. и вступ. статья Н.С. Автономовой. М.: Ad Marginem, 2000. С. 19.

² Goffman E. Frame analysis: An essay on the organization of experience. New York: Harper and Row, 1974. P. 440.

и иными способами демонстрировать подчинение; как технический специалист он обладает прерогативой экспертного суждения, и его престиж несопоставим с престижем услуги. Хотя эти три роли до времени сосуществуют в неявном виде, владельцы автоколонок отчетливо сознают неопределенность своего положения. Они плохо вписываются в местные деловые круги, демонстрируя при этом независимость и ориентацию на экспертное доминирование, как правило, отрицательно отзываясь о тех, кто не признает профессиональную автономию хозяина или относится к автостанции скорее как к общественному месту, чем как к частной собственности¹. «Хорошие клиенты», по их представлению, внимательны, склонны к личному контакту, признают статус хозяина и демонстрируют лояльность.

Докторская диссертация Гофмана называлась «Коммуникативное поведение островитян». В 1949–1951 годах он провел восемнадцать месяцев на островке Диксон неподалеку от шотландского побережья, изучая местных жителей. Он выдавал себя за американца, интересующегося методами сельскохозяйственных работ, и, подрабатывая подсобником в прачечной, изучал, как островитяне общаются друг с другом в различных ситуациях, например при чужих и в своем кругу. Местное сообщество представляло собой социальный микрокосм, хорошо поддававшийся функционалистским объяснениям. Концептуальная часть работы Гофмана основывалась на ролевой теории: социальный порядок возникает лишь тогда, когда действие включено в контекст целеполагания, поведение конструируется ожиданиями, которые должны быть так или иначе легитимированы. Поэтому «правильное» поведение поддерживается положительной реакцией сообщества, а «неправильное» поведение (девиация) вызывает чувство обиды и негодования. Гофман, вероятно, был неудовлетворен абстрактностью этих концептуализаций, отсутствием в них проблемной напряженности. Он подозревал, что понятия нормы и девиации не улавливают подтекста межличностного общения, которое, будучи вполне нормативным, напоминает скорее «холодную войну», чем благостный мир. Более продуктивным стало различие двух планов интеракции: экспрессивного и инструментального. Вероятно, данное различие заимствовано у Т. Парсонса. *Экспрессивным* называется поведение, в котором характер личности находит непосредст-

¹ Goffman E. The service station dealer: The man and his work. Chicago: Social Research Institute, 1953. P. 37–39.

венное внешнее выражение. *Инструментальное поведение* служит лишь средством достижения целей. Экспрессивное поведение — недискурсивное и нерасчетливое — образует компонент неопределенности в игре умолчаний и попыток достичь своих целей при обмене информацией. В диссертации разворачивается игровая теория социальной жизни, своего рода картина «естественного состояния», где все стремятся перехитрить всех в борьбе за выгоду. В основе человеческого поведения лежат цинические мотивы, которые находят выражение в метафорах театра и игры. «Жизнь — это мошенничество» — такова основная идея раннего Гофмана, своего рода перифраз парковской сентенции, что социологию нельзя делать чистыми руками. Было бы неверно трактовать эти тезисы как свидетельство аморализма — один из постулатов социальной теории заключается в том, что и высокоморальные намерения не всегда приводят к хорошим результатам. Здесь же прослеживается иная, более перспективная идея: притворная игра и реальная война не объясняют обширный регион общественной жизни, который подчинен ритуальным взаимодействиям. Так Гофман подходит к «дюркгеймианскому повороту» в своих теоретических рассуждениях. Ссылаясь на классический труд Эмиля Дюркгейма «Элементарные формы религиозной жизни», Гофман пишет, что право островитян иметь открытый доступ друг к другу обнаруживает социальное отношение, гарантированное лояльностью и принадлежностью к одному сообществу, одну из форм ограничения игрового взаимодействия «коллективной совестью».

Структуру речевого взаимодействия Гофман определяет в классических терминах теории коммуникации: отправитель — сообщение — адресат. Содержание сообщения претерпевает такие трансформации, что его оригинальный, аутентичный смысл уже не поддается восстановлению. Иными словами, не человек придает смысл сообщению, а сообщение придает смысл самому себе и межличностному взаимодействию. Это вполне структуралистское рассуждение. Социальный контекст передачи сообщения усиливает преобразование его значения. В частности, существенное воздействие на него оказывает пространство. В социальных событиях действуют особые правила участия, которые конституируют начало, окончание и специфический «контур вовлеченности». Сообщения не проходят в вакууме, они находятся под воздействием как контекстуальных ограничений, так и различных позиций говорящих и слушающих.

Гофман показывает, что общение может быть понято только в контексте этих правил.¹ Идеи Гофмана развиваются параллельно структурной теории обмена, разрабатывавшейся в 1940-е годы Питером Блау. Речь идет о формировании значения институциональными контекстами и структурными ограничениями.

В диссертации Гофмана проводится исключительно продуктивное различие «*эвфорических*» и «*дисфорических*» ситуаций². Эвфорические взаимодействия управляются контекстуальными нормами. Они осуществляются ровно и последовательно, без выраженного самоконтроля. Например, можно казаться огорченным или смущенным, но при этом не выглядеть нелепо. Иными словами, эвфорические ситуации создаются естественным, непритворным поведением. А дисфория наблюдается при нарушениях структурных обменов, когда требуется мобилизация индивидуального контроля над поведением. Поэтому участники взаимодействия должны постоянно воспроизводить соответствующий уровень эйфории — быть столь естественными, чтобы казаться естественными. Чем более «разработана» ситуация, чем выше степень вовлеченности в нее, тем меньше необходимость ее «дисфорического» обдумывания и самоконтроля.

Диссертацию Гофман писал в Париже (после Второй мировой войны его называли Вашингтон-на-Сене), где некоторое время был увлечен экзистенциализмом. Почти никто из социологов гофмановского поколения не избежал влияния «новой волны» марксизма и концепции революционной практики, но на тематике и стиле его работы леворадикальные идеи никак не отразились. Он сохранил удивительную приверженность консервативным ценностям и заимствовал из часто цитируемых им «Бытия и ничто» Жана-Поля Сартра и «Второго пола» Симоны де Бовуар — священных текстов интеллигенции — только интересные эпизоды.

В 1949 году Гофман подготовил доклад «Символы классового статуса». Два года спустя работа была опубликована в «Британском социологическом журнале». Идея заключалась в том, что символы классового статуса, хотя и репрезентируют статус, но не конституируют его, то есть являются «изображениями». Гофман показал, что эти «изображения» включают как

¹ Manning Ph. Erving Goffman and modern sociology. London: Polity Press, 1992. P. 35.

² Следует отличать «эйфорию» — уверенное включение в интеракцию, от состояния расторможенности и радостного возбуждения — «эйфории».

фиктивные представления себя другим, так и символы «настоящего» статуса, в том числе символы, предотвращающие употребление «настоящих» символов выскочками и мистификаторами. Действительно, отсутствие демонстративных статусных притязаний является свидетельством высокого статуса. Гофман поясняет значение символов социального статуса опять же в дюркгеймовских терминах: они укрепляют традиции и моральные ценности общества¹. Хотя эти символы поддерживаются «группами хранителей», в обществе происходит «циркуляция символов», стирающая их уникальность. Не удивительно, что все усилия общества, направленные на принятие новых, «неиспорченных» ценностей, приводят, как правило, к восстановлению рутинных порядков: каким бы изменчивым ни было содержимое кувшина, сам кувшин сохраняет безыскусность факта.

В работах Гофмана начала 1950-х годов обретает вполне отчетливую формулировку проблема представления себя другим. В статье «Трезвое отношение к видимостям» (1952) он рассматривает ситуацию надувательства, где, как правило, используются различного рода изображения. Социальный мир, пишет Гофман, состоит из мошенников и их изображений, поэтому в повседневной жизни мы сознательно «маркируем» людей, влияющих на наше поведение, чтобы снизить риск быть обманутыми, то есть должны смотреть на мир трезво, различая свое впечатление и «настоящую» реальность. Иначе говоря, мы должны принять «смерть» одного из наших «Я» (self), чтобы определить ситуацию². Здесь Гофман следует созданной Джорджем Мидом концепции социального «Я», где самоконтроль, то есть доминирование «I» над «Me», предполагает осознание театрализованности и ситуативности социальных идентичностей и, следовательно, их подавление в управляемой интеракции. Если одно из «Я» находится под сильным впечатлением от какого-либо изображения, главное «Я», отстраняясь, говорит ему: «Держи себя в руках!» и, если надо, заставляет его замолчать. Противоположная ситуация описывается идиомой «потерять голову».

Методологические установки раннего Гофмана развиваются преимущественно в рамках символического интеракционизма, и это диктуется прежде всего тематикой его исследо-

¹ Goffman E. Symbols of class status // British Journal of Sociology. 1951. Vol. 11. P. 301–304.

² Goffman E. The cooling the mark out: On some aspects of adaptation to failure // Psychiatry. 1952. Vol. 15. No. 4 (November). P. 462.

ваний — межличностным взаимодействием. Однако уже в начале 1950-х годов наметился выход за пределы методологического индивидуализма. Первое, эдинбургское, издание книги «Представление себя другим в повседневной жизни» опубликовано в 1956 году. Затем она вышла вторым изданием почти одновременно в Великобритании и США. Во втором издании имеется несколько важных дополнений, которые принципиальным образом меняют раннюю индивидуалистическую установку гофмановских исследований. Замысел «Представления себя другим» заключается в разворачивании шести «драматургических принципов»: *исполнение* (performance), *команда* (team), *регион* (region), *противоречивые роли* (discrepant roles), *коммуникативный выход за пределы образа* (communication out of character) и *управление впечатлением* (impression management). В книге показан мир, в котором индивиды и группы преследуют собственные интересы, пренебрегая интересами других людей. В тех редких случаях, когда аудитория и исполнители вынуждены сотрудничать, они все-таки стараются надеть свои маски и скрыть подлинные «Я». Эту идею можно обозначить как тезис о двух «Я». Во второе издание книги «Представление себя другим» Гофман включил фрагменты, которые существенным образом корректируют данную концепцию. Во введении ко второму изданию Гофман различает впечатление, которое человек хочет произвести, от впечатления, которое он производит. Ключ к данному различению — намерения индивида. Проблема заключается в осознании исполнителем собственного исполнения¹. Если человек так вживается в свою игру, что верит в ее правдивость, ситуация радикальным образом меняется. Данное различение позволяет существенно скорректировать первый драматургический постулат: постулат «исполнения». Он имеет семь отличительных признаков, один из них — *мистификация*, то есть способ, с помощью которого усиливаются одни элементы исполнения и скрываются другие. Гофман полагает, что актеры делают это, чтобы поддерживать дистанцию с аудиторией (считается, что дистанция делает их более привлекательными и таинственными). Он цитирует афористичный совет королю: если народ недоволен тобой, старайся поменьше показываться ему на глаза. Это разновидность мистификации, осуществляемой с помощью масок и изобраа-

¹ Goffman E. The presentation of self in everyday life. Harmondsworth: Penguin, 1959. P. 14.

жений. Ранее Гофман рассматривал такую мистификацию как средство сокрытия внутреннего «Я» за презентациями внешнего «Я». При переиздании книги тезис о двух «Я» существенно корректируется. Гофман добавляет раздел «Действительность и уловки», где приводит пример, опровергающий эту концепцию: «Когда мы видим американскую девушку из среднего класса, изображающую глупышку, чтобы польстить самолюбию своего парня, мы готовы усмотреть в ее поведении явное коварство. Но, подобно ей и ее другу, мы воспринимаем как совершенно естественный и безыскусный тот факт, что исполнителем лукавого действия является юная девушка из американского среднего класса. Нимало не задумываясь, мы не принимаем в расчет большую часть этого спектакля»¹. Именно то обстоятельство, что большая часть спектакля никого не может ввести в заблуждение, в корне подрывает тезис о двух «Я». Видимое лукавство девушки — не что иное, как настоящая игра юной американки. В конце главы об управлении впечатлениями Гофман добавляет еще один раздел. Здесь нет упоминаний о девичьих уловках и коварстве, зато есть указание на то, что обыкновение прикидываться дурочкой порождает особый вид отчуждения от собственного «Я» и осторожность по отношению к другим². Возможности драматургического анализа становятся в данном случае ограниченными. Есть основания рассматривать стремление короля держаться подальше от народа как расчетливую игру. В конце концов, он может прекратить представление, если сочтет это необходимым, и, во всяком случае, отделить свою актерскую игру от самого себя (как это бывает при механическом исполнении роли). Но девушка находится в принципиально иной ситуации: она не может отделить от себя свое лукавое действо и множество сопровождающих его «Я», которые не являются ни масками, ни изображениями. Это приводит к радикальному усложнению структуры личности, включающей множество различных «Я», каждое из которых создает свою перспективу социального действия. В этой мультиплицированной совокупности «Я» уже не остается места хитрому игроку, манипулирующему видимостями.

В 1956 году книга «Представление себя другим» заканчивалась словами: «Сама непреложность и выгодность попыток показать себя, человека светского воспитания, в ореоле мора-

¹ Ibid. P. 81.

² Ibid. P. 229.

ли, заставляет вести себя так, как будто бы мы выступаем на сцене»¹. В издании 1959 года Гофман сохраняет это высказывание: мораль — не более чем сценическое впечатление. Затем следует раздел «Сценическое поведение и социальное “Я”», где проводится различие «Я»-исполнителя (*self-as-performer*) и «Я»-персонажа (*self-as-character*). Это различие остается достаточно нечетким и непоследовательным. Зато Гофман делает в высшей степени эксцентричное заключение: все предшествующие рассуждения об исполнителях, сценах, командах, сценическом оснащении и т. п. — не более чем риторика и коварный тактический маневр. Столь остроумный эндшпиль заставляет усомниться в игре Гофмана так же, как он имел основания сомневаться в коварстве американских девушек из среднего класса. Вероятно, таким остроумным способом он сохранил подлинность своей игры в социологию. Театральная метафора исчерпала объяснительные возможности, поскольку стало ясно, что «изображения» — такая же реальность, как сама реальность.

К началу 1960-х годов концептуальный лексикон и стиль Гофмана вполне сформировались, установилась и общая направленность его теоретической концепции: в межличностном взаимодействии люди являются манипуляторами социальных ситуаций и, будучи включенными в отношения доверия, подчинены им. В 1961 году Герберт Блумер приглашает Гофмана в Калифорнийский университет в Беркли. До этого, в 1954–1957 годах, Гофман работал в Национальном центре психиатрии, где вел систематические наблюдения за повседневным поведением больных и персонала. В книге «Места изоляции»² излагаются результаты наблюдения за пациентами психиатрической клиники. Словом *asylums* обозначаются учреждения, где осуществляется контроль над временем и пространством заключенных в них людей, — заимствуя термин у Эверетта Хьюза, Гофман назвал эти учреждения «тотальными институтами». Следуя неординарному принципу изучать заболевания, наблюдая не за пациентами, а за врачами, Гофман показал организацию повседневной жизни в одном из «тотальных институтов» — психиатрической лечебнице, — где все направлено на подавление личностной идентичности: организация пространства, распорядок дня, техники обращения, постоянное

¹ Ibid. P. 244.

² Б.В. Дубин предложил версию перевода заглавия: «Узилище». Однако основной предмет рассмотрения Гофмана — наряду с «узилищами» — приюты и больницы. Поэтому более точным кажется заглавие «Места изоляции».

наблюдение¹. Это имело важное значение для начала публичной дискуссии о методах психиатрической диагностики и «деинституционализации» психиатрических больниц в США. В четырех составляющих книгу очерках развивается концепция социальной девиации, в центре которой — зависимость определения нормы и патологии от институциональных норм социального контроля. В 1964 году опубликована знаменитая книга «Стигма». Начиная изложение с рассказа о девушке, которая родилась без носа, Гофман делает вывод, что все люди в той или иной степени стигматизированы — являются заложниками своего внешнего вида и других объективированных «исполнений»². Внешний вид представляет собой проявление личностной идентичности, как общество управляет взаимно координированными действиями, так и люди стремятся управлять сведениями о себе.

В 1960-е годы в теоретических воззрениях Гофмана обозначился существенный поворот: театральная метафора уступает место концепции игры. В книгах «Общение» (1961) и «Стратегическое взаимодействие» (1970) он рассматривает «движения» или перемещения, осуществляемые участниками взаимодействия. Эта работа открывает проблематику теории игр и теории рационального выбора. Сама идея использования теории игр в социальных науках принадлежит Д. Нейману и О. Моргенштерну, классическую монографию которых Гофман хорошо знал и неоднократно цитировал³. Гофман показывает, что фабрика социального взаимодействия работает прежде всего на поддержание доверия и чувства безопасности. Если бы не рутинные правила, мир был бы враждебной средой и каждая встреча несла бы в себе угрозу. Рутинность — удивительное свойство социального мира. Однако здесь действуют закономерности особого рода. Объяснение природных событий и объяснение, например, правил поведения на проезжей части улиц относятся к разным мирам. Есть мир вещей, и есть мир социальных фактов. Возможно, это неокантианское различие послужило основанием неприятия Гофманом экспериментального метода в исследовании групповой динамики. Он говорил, что в данном случае с людьми работают не просто как с крысами, а как с одиночными крысами. В предисловии

¹ Goffman E. *Asylums*: Harmondsworth: Penguin, 1961. P. 56.

² Goffman E. *Stigma*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1964.

³ Neumann J. von, Morgenstern O. *Theory of games and economic behaviour*. Princeton: Princeton University Press, 1944.

к книге «Публичные отношения» (1971) он назвал проверку гипотез о поведении людей «магией». Вместо того чтобы рассматривать предсказуемость социального мира как проявление естественных законов, Гофман считал, что она вытекает из соблюдения правил социальной интеракции, которые не воспроизводят социальный порядок и не заставляют людей вести себя определенным образом. Правила являются предметом интерпретаций, исключений и принятия решения вести себя по-другому. Идея о том, что мир даже в своих мельчайших проявлениях предсказуем и являет собой континуум форм распознавания, развернута в гофмановских работах позднего периода.

Более десяти лет Гофман работал над своей главной книгой «Анализ фреймов», которая вышла в свет в 1974 году. В «Анализе фреймов» и последней книге «Формы разговора» (1981) Гофман разработал схему для интерпретации повседневной жизни. Опираясь на работы Джона Остина, Джона Серля, Ноама Хомского, а также исследования своих бывших студентов Харви Сакса и Эмануэля Щеглова, Гофман изучал формы речевого поведения, в том числе гендерную семантику в рекламе. Проблема заключалась в том, чтобы проследить процесс смыслообразования не в лексике и синтаксисе языка, а в его употреблении, многие элементы которого кажутся малозначимыми и бессодержательными. Участники речевой коммуникации каким-то образом «знают» смысл сообщений до их получения. Гофман показал, что детали формальных и неформальных разговоров исполняются механически и предназначены для решения определенных задач. Мы располагаем определенными речевыми «устройствами» для всех типовых ситуаций: начала телефонного разговора, окончания беседы, введения в разговор новой темы, подтверждения уровня доверительности и т. п. Какими бы тривиальными ни казались эти механизмы, они структурируют восприятие социального мира. Люди живут, играя, — такова мысль позднего Гофмана.

С 1968 года до своей смерти в 1982 году Гофман работал в университете штата Пенсильвания. В 1981 году он был избран президентом Американской социологической ассоциации. Свое президентское послание Гофман озаглавил «Порядок интеракции»¹. Его имя и труды получили всемирную известность

¹ Goffman E. The interaction order // American Sociological Review. 1982. Vol. 48. No. 1. P. 117. Русский перевод: Гофман И. Порядок интеракции / Перев. с англ. А.Д. Ковалева // Теоретическая социология: антология / Сост. С.П. Баньковская. Т. 2. М.: Аспект-Пресс, 2002.

в последние десятилетия XX века. Книга «Представление себя другим в повседневной жизни» постоянно переиздается (ее суммарный тираж превышает полмиллиона экземпляров), входит в университетские программы, переведена на десятки языков, включена в первую десятку «Книг двадцатого века» наряду с книгами М. Вебера, Ч. Райта Миллса, Р. Мертона, Т. Парсонса, П. Бурдьё, Н. Элиаса, Ю. Хабермаса и др.¹ Однако школы Гофмана не существует. Причина этого отчасти связана с необычным концептуальным словарем, эксцентричностью стиля письма, отсутствием какой-либо систематичности в цитированиях и, главное, кажущимся теоретическим эклектизмом. Произведения Гофмана считаются собранием замечательных наблюдений, описаний манер и нравов, которые, как кажется, хорошо известны из повседневной жизни. Рассказывают о его экстравагантных манерах, привычке подсматривать и подслушивать, говорят, он даже обнюхивал знакомых и незнакомых. Популярность Гофмана в немалой степени обусловлена его даром физиономиста. В то же время сравнение Гофмана с Лабрюйером препятствует пониманию его вклада в теоретическую социологию. Не вполне справедлива и оценка гофмановских исследований как эклектичных.

Реакция профессионального сообщества на идеи Гофмана была достаточно критической. Причина заключалась, вероятно, в кажущемся аморализме социологии «лицедейства», где даже благонравие не более чем «исполнение». Э. Макинтайр уловил в гофмановских идеях стремление превратить личность в «вешалку» для различного рода перформансов. Поэтому, считает Макинтайр, Гофман не видит внутренней связи социологии с моральной философией и не уделяет никакого внимания моральной критике, которая, по Макинтайру, должна быть главной задачей социальных наук². Р. Сеннет предложил аналогичную интерпретацию гофмановских воззрений на общество как на совокупность сцен, где отсутствует сюжет³. Тем самым социолог превращается в отстраненного от жизни скептического наблюдателя «исполнений». Общий отрицательный

¹ Результаты опроса участников Всемирного социологического конгресса в Монреале (1998) доступны на сайте http://www.ucm.es/info/isa/books/vt/bkv_000.htm

² MacIntyre A. After virtue. Brighton: Duckworth, 1981. P. 30-31, 109. Русский перевод: Макинтайр А. После добродетели: исследования теории морали. М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2000.

³ Sennet R. The fall of public man. Cambridge: Cambridge University Press, 1977. P. 36.

тон критики был задан, как это ни парадоксально, не «позитивистами» и не структурными функционалистами, а последователями «активистской парадигмы» в социологии, которые проницательно усмотрели в гофмановских идеях пренебрежение индивидуальным действием. Обычно Гофмана считают символическим интеракционистом, хотя в его работах присутствуют и элементы структурного функционализма, экзистенциализма, феноменологии, марксизма, аналитической философии и даже социальной этологии. Вероятно, считая научные школы слишком наигранными исполнениями ролей, Гофман немало сделал для того, чтобы не принадлежать ни к одной из них¹. Между тем он не только открыл новую предметную область — социальную организацию повседневного общения, но и создал оригинальный словарь для описания данной области. Результатом метафоризации языка социологии — непрерывного переноса значений — стало «остранение» реальности, обнаруживающее за каждым смысловым горизонтом новые интерпретационные возможности. Вклад Гофмана в теоретическую социологию заключается в детальной разработке концепции социального «Я» и формулировке проблемы соотношения структуры и действия².

Интеллектуальные влияния

Прагматизм

Определяющее влияние на теоретическую концепцию Гофмана оказали идеи американского прагматизма, главная из которых — рассмотрение человека как действующего субъекта, формирующего бытие в соответствии со своими целями, и общества как результат межличностной коммуникации. В центре внимания Гофмана — проблема, сформулированная Уильямом Джемсом: «При каких обстоятельствах мы считаем вещи реальными?». Проблемы бытия как такового в прагматизме нет. Каждый «порядок существования», или «мир» (научный объект, абстрактная философская истина, миф), обла-

¹ Burns T. Erving Goffman. London: Routledge, 1992. P. 6.

² Manning Ph. Erving Goffman and modern sociology. London: Polity Press, 1992. P. 2

дает собственным бытием. Прагматистский поворот, отмечает А.Д. Ковалев, «положил начало своеобразному социологическому конструктивизму значительной части американского обществоведения — толкованию социальной реальности как непрерывно творимого продукта повседневных взаимодействий, смысловых интерпретаций и переинтерпретаций. Подход этот заставляет также вспомнить зиммелевскую идею «обобществления» как функциональной формы межлического взаимодействия, в которой отдельные люди «срастаются» в то или иное общественное единство»¹. Основное значение прагматистского поворота для социологии заключалось в том, что социальное взаимодействие рассматривалось в контексте действия. В той мере, в какой разные действия влекут за собой разные определения реальности, истина перестает быть единственной, истин становится столь же много, сколь практических ситуаций: каждый прав по-своему. Эта мировоззренческая установка повлияла не только на философско-социологическую традицию, но и на правовую систему, где, например, суд не обязан устанавливать истину по делу, а обязан принять правильное заключение по материалам дела. Тем самым проблема заключается в его исполнении. Равным образом социальные качества должны быть определены не как *qualities*, а как *performances* — представления, изображения или исполнения. Основной вопрос социологии Гофмана: «Что происходит на самом деле?». Но и этот вопрос при анализе форм организации опыта оказывается бессодержательным. «На самом деле» мультиплицируется, как в рассказе Аркадия Аверченко «Человек в четырех измерениях» или рассказе Рюноске Акутагавы «В чаше». Следуя феноменологической традиции, Гофман ставит в центр исследования мыслительные конструкты и выносит за скобки предпосылки знания, в том числе естественную установку здравого смысла, прежде всего постулат единого мыслящего «Я». Задача заключается в поиске беспредпосылочного знания. Таким беспредпосылочным знанием становятся в работе Гофмана «перформансы»-исполнения — то, что можно назвать прагматистской версией феноменов. «Перформансы» оказываются и формой социальности: есть аудитория — есть и «перформанс», нет аудитории — и «перформанса» нет.

¹ Ковалев А.Д. Книга Гофмана «Представление себя другим в повседневной жизни» и социологическая традиция // Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни / Пер. с англ. и вступ. статья А.Д. Ковалева. М.: Канон-Пресс-Ц, Кучково поле, 2000. С. 6, 7.

Формальная социология Георга Зиммеля

В центре зиммелевской социологии — проблема описаний социальной жизни как непрерывающегося потока событий. В этом потоке события взаимодействуют таким образом, что самые малозначимые из них влекут за собой серьезные последствия и ничто не может заранее считаться тривиальным. Зиммель писал: «Взаимодействия, которые мы имеем в виду, говоря об «обществе», кристаллизированы в качестве определенных, устойчивых структур, например государства и семьи, сословия и церкви, социальных классов и организаций, основанных на осуществлении общих интересов. Кроме того, существует неизмеримое количество менее заметных форм отношений и видов взаимодействия. Взятые изолированно, они могут показаться малосущественными. Поскольку в действительности они включены в более развернутые и, как это бывает, официальные социальные формации, именно они создают общество в том виде, в каком мы его знаем. Ограничивать исследование «большими» социальными формациями — значит оставаться в рамках старой анатомии, которая сосредоточивала основное внимание на таких органах, как сердце, печень, легкие, желудок, и пренебрегала неизмеримыми, непоименованными и неизвестными тканями организма. Однако без них главные органы никогда не смогут составить живой организм»¹. Гофман сделал это зиммелевское рассуждение эпиграфом своей докторской диссертации и всегда стремился исследовать банальные, незаметные и не имеющие наименования ткани социальной жизни.

Влияние зиммелевских идей вполне отчетливо прослеживается в понимании Гофманом ритуалов анонимного общения. Зиммель детально прослеживает отражение анонимности капиталистического обращения в повседневной коммуникации, при этом анонимность вовсе не обязательно ведет к тотальному распространению этоса отчуждения и индивидуализма. Наоборот, здесь возникают особые условия для возникновения новых форм доверия. «Наша жизнь в значительно большей степени, чем это обычно предполагается, основана на вере в честность других людей, — пишет Зиммель. — Примерами могут служить наша экономика, которая все больше становится экономикой доверия, наша наука, где большинство ученых

¹ The sociology of Georg Simmel / Trans. by K. Wolff. New York: The Free Press, 1950. P. 9.

должны использовать без проверки великое множество результатов, полученных другими учеными. Мы основываем наши самые серьезные решения на сложной системе представлений, большинство которых предполагает уверенность в том, что мы не будем обмануты. В современных условиях ложь, следовательно, становится намного более опаснее, чем она была в прежние времена, и затрагивает сами основы нашей жизни. Если бы среди нас ложь была столь привычным делом, каким она была у богов Древней Греции, ветхозаветных патриархов или аборигенов Океании, и если бы мы не умели воздерживаться от нее со всей неукоснительностью нравственного закона, то организация современной жизни была бы просто невозможна; в современной жизни «экономика доверия» приобретает более чем экономический смысл»¹. Зиммель рассматривает парадоксальное соответствие между анонимностью и доверием в самых различных формах. Он показывает, что современные формы повседневности содержат в себе образцы доверительного и учтивого поведения. Зиммель назвал их «установками социальности», связывая формы социальности с моральными представлениями о «добре». Это объединяет индивидов в регулируемые сообщества и со временем в небольшие социальные миры. На протяжении всего творчества Гофмана в центре его внимания находятся именно формы социальной интеграции и доверия в мире, где господствует анонимность. В этом отношении Гофман является последовательным зиммелианцем.

Социологический реализм Эмиля Дюркгейма

Дюркгеймовская методология играет исключительно важную роль уже в ранних работах Гофмана². Вместо индивидуальных акторов как расчетливых игроков, преследующих свои выгоды, Гофман рассматривает всех участников взаимодействия как хранителей ситуаций межличностного взаимодействия. Основной мотив поведения заключается в данном случае не в максимизации личной выгоды, а в укреплении

¹ Ibid. P. 313.

² Collins R. Theoretical continuities in Goffman's work // Erving Goffman: Exploring the interaction order / Ed. by P. Drew, A. Watton. Cambridge: Polity Press, 1988. P. 43.

социальных ситуаций. По Гофману, социальное действие — это взаимодействие *между* индивидами. Гофман адаптировал дюркгеймовскую идею морального порядка к межличностному поведению, однако в его методологии имеется существенное отличие от дюркгеймовского социологизма. Моральный порядок, по Дюркгейму, конституирует социальную реальность как устойчивую и всеобъемлющую основу индивидуального существования. С точки зрения Гофмана, моральный порядок — хрупкий, непостоянный, полный неожиданных пустот, требующий неустанного возобновления¹. Однако очевиден переход от индивидуалистической методологии к социологическому реализму. Во всех социальных ситуациях индивиды обязаны «проектировать» свое «Я», выступающее в качестве «позитивной социальной ценности». Этот образ «Я» и является «лицом», и люди прилагают много усилий, чтобы сберечь свое «лицо» и «лицо» других людей. Существует общее соглашение о сохранении «лица» таким образом, чтобы были сохранены и социальные ситуации: потеря лица на вечеринке, деловом завтраке, даже при случайной встрече разрушает все событие. Стремление сохранить лицо другого требует тактичного поведения, а стремление сохранить свое лицо требует внимательного наблюдения за собственными действиями. «Социально одобряемые качества и их отношение к лицу превращают каждого человека в его собственного тюремщика, — пишет Гофман, — этот фундаментальный социальный ограничитель действует даже тогда, когда человеку нравится его камера»². Лицо приводит наши действия в соответствие с нашими проектируемыми «Я». Соответствие достигается как путем избегания определенных действий, так и их коррекцией. Результатом «лицедействия» является саморегулируемое взаимодействие, поддерживающее «ритуальное равновесие»³. Равным образом объясняются всякого рода затруднения и неловкие ситуации в межличностном общении — они возникают тогда, когда не поддерживается социальное «Я». Тем обстоятельством, что люди не всегда попадают в неловкие ситуации, они обязаны как силе ритуального порядка, так и распространности правил такта и вежливого поведения. Чаще всего

¹ Burns T. Erving Goffman. London: Routledge, 1992. P. 26.

² Goffman E. Embarrassment and social organization // Goffman E. Interaction ritual: Essays on face-to-face behavior. New York: Anchor, 1967. P. 10.

³ Goffman E. On face-work // Goffman E. Interaction ritual: Essays on face-to-face behavior. New York: Anchor, 1967. P. 45.

значение собственной персоны преувеличивается, поэтому потеря лица могла бы превратиться в общую проблему, но этого не происходит, лицо теряется только в тех случаях, когда проектируемое и реальное «Я» перестают различаться¹.

В книге «Ритуал взаимодействия» (1967) разворачивается идея Дюркгейма о формах знания, объединяющих индивидов в общественное целое². В «Элементарных формах религиозной жизни» показана граница между сакральным и профанным мирами, проходящая и через мир человека. Дюркгейм говорит о двойственной природе человека, являющегося одновременно и профанным индивидом, и сакральным социальным существом. Человеческую природу пронизывает неземная сущность, часть тела и вместе с тем бестелесная, — это душа. Мистическим образом профанное тело превращается в сакральное бытие. Верования и ритуалы — коллективные представления — поддерживают социальное бытие и, соответственно, различие сакрального и профанного. По Дюркгейму, в тотеме происходит слияние религиозного и социального, божество есть не что иное, как сам клан, персонифицированный и представленный в видимой форме животного или растения³. Соответственно, обществу приписывается моральный авторитет, посредством идеализации которого оно воспроизводит себя. В той степени, в какой индивид — частичка священного социального существа, он является частичкой ритуального порядка жизни. Признание этого обстоятельства уводит Гофмана от индивидуалистической интерпретации игры. Индивид — одновременно корыстное и утиливое существо, что соответствует общей идее социального равновесия. Такая постановка вопроса восходит к дискуссиям о естественных и социальных качествах в британском Просвещении, в частности в шотландской школе нравственной философии, в которой, вероятно, впервые в истории идей была отчетливо сформулирована проблема моральности выгоды и выгоды морали.

Отличие гофмановских «правил взаимодействия» от дюркгеймовских «социальных фактов» состоит в том, что последние «индивидуальны», то есть представляют собой внутренние ог-

¹ Goffman E. Embarrassment and social organization. P. 111.

² Goffman E. Interaction ritual: Essay on face-to-face behavior. New York: Anchor, 1967.

³ Durkheim E. The elementary forms of the religious life / Transl. by K. Fields. New York: The Free Press, 1995. P. 283.

раничения интеракции. Основное внимание Гофмана направлено не на солидарности, то есть правила социального взаимодействия, а, наоборот, на нарушение правил, которое тоже является правилом. Поэтому он рассматривает правила не столько как ограничения, сколько как ресурс социального действия. Здесь Гофман близок к аналитической философии, где акцентируется различие дискурсивного и практического знания и «индексичность» социальных действий. Индивид «знает», что он делает, только в рамках практического знания, и вопросы о смысле его действий смысла не имеют. Центральной проблемой становится здесь проблема следования правилу и соподчиненности «фреймов», организующих социальные миры.

Символический интеракционизм

Гофмановские исследования развивались под непосредственным влиянием Герберта Блумера, который до 1952 года работал в Чикаго, а потом в университете Беркли. Термин «символический интеракционизм», предложенный Блумером в 1937 году, получил широкое распространение и стал означать определенный стиль включенного наблюдения и полевых исследований. В 1969 году Блумер опубликовал книгу «Символический интеракционизм», которая продолжает традицию У. Джемса, Дж. Дьюи и Дж. Мида. Блумер обобщил их идеи в трех постулатах и шести «базовых представлениях». Три постулата Блумера гласят: социальное действие само по себе не имеет смысла, а основано на значениях, которые ему приписываются; смысл действия является производным от социальной интеракции; действие непрерывно преобразуется в ходе социальной интеракции. Шесть «базовых представлений» излагаются в следующем виде: общество — это совокупность индивидуальных «исполнений» (performances), социальная интеракция является главной для всех определений общества, объекты являются объектами интерпретации, социальная жизнь является целенаправленной, интерпретативной и взаимосвязанной¹. Гофман следовал в тематическом русле символического интеракционизма, однако не разделял его индивидуалистическую методологическую установку. Равным

¹ Blumer H. Symbolic interactionism: Perspective and method. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1969. P. 621.

образом он критично относится к идее Альфреда Шютца о социальном конструировании повседневности. Гофман скорее реалист, предполагающий существование физического мира и общества *sui generis* как внешних ограничителей индивидуальных представлений. Эти ограничения входят в определение ситуации в качестве объективных неконструируемых компонентов. Организации и институты обеспечивают взаимодействие людей как обладателей социальных статусов, собственников, распоряжающихся властными ресурсами, и т. п. Любая организация и институт предстают как определенные виды деятельности людей в определенном месте. Превращение людей в членов организации можно назвать перемещением ситуации взаимодействия в определенный «организационный фрейм» — так воспроизводятся социетальные структуры¹. Аналогичным образом, но на более высоком, рефлексивном уровне «рефрейминга», формируются интеллектуальные миры, порождающие отделенные от повседневной рутины дискурсивные сообщества и формы знания. В центре внимания Гофмана были грамматика и синтаксис социального взаимодействия, поведение индивидов как производное от социального порядка, а не как результат индивидуального выбора. В книге «Ритуал взаимодействия» Гофман пишет: «Изучение взаимодействия — это изучение не индивида и его психологии, а, скорее, синтаксических отношений между действиями различных людей. Нет, следовательно, людей и их действий. Скорее, есть действия и их люди»². Уже на закате жизни Гофмана спросили, считает ли он себя символическим интеракционистом. Он ответил, что этот термин слишком расплывчатый и не может быть использован³.

Этнометодология

В 1950-е годы Гарольд Гарфинкель ввел в обиход понятие этнометодологии. Речь идет о том, как люди рассуждают о мире и как обосновывают свои суждения. Идея этнометодоло-

¹ Collins R. Theoretical sociology. New York: Harcourt Brace Jovanovitch, 1986. P. 294.

² Goffman E. Interaction ritual: Essay on face-to-face behavior. New York: Anchor, 1967. P. 2–3.

³ Winkin Y. Erving Goffman: Les moments et leurs hommes. Paris: Minuit, 1988. P. 235–236.

гии возникла из наблюдения за способами вынесения судебного вердикта присяжными. Гарфинкель пришел к убеждению, что главный вопрос для присяжных заключается в различении того, как они принимают решения в своей повседневной жизни и как они должны принимать «обоснованное» решение в судебном заседании. Например, присяжные хотят знать, чем отличается «факт» в обычной жизни и «факт» в юридической практике. Иначе говоря, они хотят знать метод, который должны использовать, чтобы «делать» судебное решение¹. Этнометодологи обычно говорят не о том, что есть, а о том, что делается, заглавия их статей обычно содержат глагол «делать»: «делать дружбу», «делать знание», «делать разговор» и т. п. (doing friendship, doing knowledge, doing conversation). Практические рассуждения, сопровождающие эпизоды повседневной жизни, будь это завершение телефонного разговора или заказ бутерброда, обнаруживают в себе специфические процедуры, сходные с алгоритмами, которые использует программист. Эти процедуры имеют характер неявного, подразумеваемого знания. Например, если в телефонном разговоре возникает реплика «Значит, увидимся в пятницу после полудня», то последние слова чаще всего распознаются не как требование подтверждения предстоящего события, а как вежливое предложение закончить телефонный разговор. Равным образом предметом гофмановских исследований стало «делание социального действия». В последние годы жизни Гофман много сотрудничал со специалистами по коммуникативной лингвистике и прагмалингвистике, изучая формы повседневной речевой коммуникации.

Неокантианская методология

Некоторые исследователи отмечают в работах Гофмана влияние трансцендентальной философии и, особенно, неокантианского учения о методе². Влияние трансцендентализма можно усмотреть в анализе формальных схем опыта — проблемы, обозначенной Кантом как схематизм рассудка. Рассматривая способность суждения подводить под правила, то есть

¹ Garfinkel H. On ethnomethodology // *Ethnomethodology* / Ed. by R. Turner. Middlesex: Penguin, 1974.

² Williams R. Understanding Goffman's methods // *Erving Goffman: Exploring the interaction order* / Ed. by P. Drew, A. Watton. Cambridge: Polity Press, 1988.

различать подчиненность правилу, Кант говорит о схемах чувственных понятий как правилах синтеза воображения: «Этот схематизм нашего рассудка в отношении явлений и их чистой формы есть скрытое в глубине человеческой души искусство, настоящие приемы которого нам вряд ли когда-либо удастся раскрыть. Мы можем только сказать, что схема чувственных понятий есть продукт и как бы монограмма чистой способности воображения а priori; прежде всего, благодаря схеме и подобно ей становятся возможными образы, но связываться с понятиями они должны только при посредстве обозначаемых ими схем и сами по себе совпадают с понятиями не полностью»¹. Разработанное Гофманом понятие фрейма является отдаленным аналогом кантовской «схемы». Он принимает неокантианский постулат о доминировании форм знания и ценностных установок над эмпирическим материалом. Однако присущая неокантианской методологии отточенность определений и логическая прозрачность идеальных типов заменяется Гофманом рядами метафор и аллюзий, которые сближают его манеру с дильтеевским «вживанием» в предмет. Однако дистанцирование от предмета остается необходимым условием знания. Метафорический перенос значения сохраняет проблематичность научной гипотезы, возможность сомнения и опровержения. Гофмановская метафора принадлежит неявному знанию, она всегда может быть переосмыслена или опровергнута. В этом отношении он следует путем предположений и опровержений и остается приверженцем рациональной концепции науки. Многие из метафорических конструкций Гофмана могут быть проверены экспериментально. Не вполне ясен вопрос о различении наук о природе и наук о культуре — квинтэссенции фрайбургского неокантианства. Хотя предметом исследований Гофмана были формы культуры и, в некоторой степени, субъективные смыслы взаимодействия, он не считал природный мир миром закономерностей, а мир культуры — миром ценностей. Соответственно, в работах Гофмана нет упоминаний о номотетическом и идиографическом методах. Например, его рассуждение о первичных системах фреймов, различающих природу и культуру, чисто прагматистское по аргументации, сводит проблему к возможности влиять на события.

¹ Кант И. Критика чистого разума // Кант И. Собр. соч. в 8 томах. Т. 3. М.: Изд-во «Чоро», 1994. С. 158, 159.

Основные понятия

Гофман создал новую тематическую область социологии и специфический словарь, который не является в строгом смысле терминологией, поскольку терминологическая единица должна сохранять свой смысл во всех контекстах, а у Гофмана происходит непрерывное развертывание понятий по метафорической спирали. Возникновение новых областей науки требует нового языка, и лингвистическими инновациями в гуманитарных науках XX века никого не удивишь. Но семантика гофмановского языка определяется не содержанием понятий, а контекстами словоупотребления, заимствованными, как правило, из повседневного языкового узуса и содержащими выраженный образно-экспрессивный компонент. При этом «этнография метафор» включает десятки смысловых единиц и развертывается в форме детальных определений и классификаций, редко проясняющих суть дела, зато всегда сопровождаемых примерами. Поэтому перевод опорных понятий Гофмана в некоторой степени равнозначен переключению кодов, где в зависимости от интуитивных переводческих решений наряду с фиксированной лексикой и изложением используются транслитерации и транскрипции, которые, как кажется, принимаются русской речью. «Фрейм», «перформанс», «интеракция» могут считаться терминами теоретической социологии и не требуют перевода. Не допускают ни перевода, ни транслитерации в русском алфавите мидовские понятия «I» и «Me». В ряде случаев приходится сопровождать смысловые единицы дополнительными толкованиями. Например, ни «лицедейство», ни «мимика» не являются лексическими эквивалентами понятия *face-work*. В данном случае более пригоден окказионализм «работа лица». Так или иначе, требуется рассказ о гофмановских понятиях.

Исполнение (*performance*). В американской социологии оппозиция *quality/performance* получила детальную разработку как противоположение предписанных и достигаемых статусов. В парсонсовской системе типовых переменных социального действия¹ они образуют пару категорий *ascription/achievement*. Некоторые социальные статусы и соответствующие им качества являются предписанными (*ascribed*): пол, возраст, раса, другие — достигаемыми (*achieved*): престиж, доход, образование. Проблема

¹ Toward a general theory of action / Ed. by T. Parsons, E. Shils. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1951.

заключается в установлении форм социальной организации, конституирующих предписания и достижения как базовые типы социальной регуляции. «Рассматривая качества актора, в той мере, в какой имеется в виду его позиция в социальной системе, мы говорим о его *статусе*, рассматривая исполнение (*performance*), мы можем говорить о его роли в узкотехническом смысле... — пишет Т. Парсонс. — Различие между исполнением и качеством относительно. Любое исполнение содержит в себе то, что может быть названо аскриптивным, или основанным на качестве описанием «того, что действует». Оценка исполнения всегда соотносится с данным основанием; мы практически никогда не рассматриваем исполнение без принятия во внимание того, *кто* ответственен за него. Так, мы говорим: «Неплохо сделано, учитывая, что ему только двенадцать лет» или «С таким опытом можно было бы сделать и получше»¹. Парсонс развил теорию нормативного контроля социального поведения, где исполнения ролей вписаны в основные измерения социальной системы действия. В центре внимания Гофмана — внутренняя структура «перформансов»-исполнений. Исполнение определяется как «деятельность участника данной ситуации общения, которая предназначена для воздействия тем или иным образом на других участников»².

Различение *quality* и *performance* является своеобразным концептуальным перифразом классических философских категорий. Достаточно отчетливо оно было сформулировано в новоевропейской философии как проблема первичных и вторичных качеств (Дж. Локк). Первичные качества (например, масса и протяженность) определяются независимо от восприятия познающего субъекта, тогда как вторичные качества (например, цвет и вкус) не могут быть рассмотрены вне процесса восприятия. В гегелевской философии эта проблема получила безукоризненное решение в категориях «сущность» и «видимость». Когда говорят, что вещи на самом деле не то, чем они представляются, непосредственное бытие вещей рассматривают так, как если бы они были корой или завесой, за которой скрывается сущность. «Но одним лишь блужданием из одного качества в другое дело еще не окончено... — пишет Гегель. —

¹ Parsons T. A revised analytical approach to the theory of social stratification // Parsons T. Essays in sociological theory. New York: The Free Press, 1954. P. 393–394.

² Goffman E. The presentation of self in everyday life. Harmondsworth: Penguin, 1959. P. 26.

Так, обычно говорят, что в людях важна их сущность, а не их деяния и их поведение. Это правильно, если это означает, что то, что человек делает, должно рассматриваться не в своей непосредственности, а лишь так, как оно опосредствовано его внутренним содержанием, как проявление этого внутреннего содержания. Сущность светится *в самой себе* видимости¹.

Если видимости и «перформансы» становятся предметом рефлексии, в них обнаруживается то, видимостью чего они являются, — эта идея могла бы стать философским основанием исследовательской программы Гофмана, однако классическая философия находилась вне его поля зрения.

В центре внимания Гофмана тезис, что сокрытие своей подлинной сущности подчинено социальному порядку. *Quality* требует для своего воплощения в социальном взаимодействии *performance*. Иными словами, то, как человек скрывает свое подлинное лицо и демонстрирует лица неподлинные, является социальным фактом и обнаруживает смысл социального взаимодействия. И та, и другая личности — реальность. Язык служит в равной степени как обнаружению, так и сокрытию мыслей. Театральность социального взаимодействия трактуется Гофманом как необходимое условие способности индивида разделять «Я» на множества частичных «Я» — совокупность персонализированных исполнений.

В книге «Анализ фреймов» Гофман пишет, что мир — вовсе не театр, а самая настоящая реальность. Даже театр является реальностью, и к нему нельзя подходить с театральными мерками. Наряду с радикальным переосмыслением драматургической метафоры Гофман приходит к новому пониманию *перформанса исполнения*. Перформанс, по Гофману, это структура (*agangement*), которая превращает индивида в сценического исполнителя, который, в свою очередь, является объектом наблюдения со стороны людей, образующих «аудиторию», и этот исполнитель может разглядываться ими вдоль и поперек и действительно разглядывается без какого-либо риска обиды, поскольку сами его действия предназначены для разглядывания². Соответственно, выделяются различные типы перформансов. Один из них — «чистый перформанс», где нет ни аудитории, ни исполнителей: Гофман приводит в пример ночной клуб, где по мере развития

¹ Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 1. Наука логики. М.: Мысль, 1974. С. 265, 268–269.

² Goffman E. Frame analysis: An essay in the organization of experience. New York: Harper and Row, 1974. P. 124.

действия аудитория постепенно втягивается в него. Противоположная ситуация складывается на радио, где аудитория вообще не присутствует на представлении. Все эти ситуации характеризуются смещением актуальной интеракции к определяющему ее фрейму. Как афористически выразился Гофман, «дело не в интеракции, а во фрейме»¹. Таким образом, разворачивается идея личности как совокупности общественных отношений, или фреймов, выйти из которых в отличие от спектакля невозможно. М.Л. Гаспаров пересказывает следующий сюжет. Живут шесть мужчин: семьянин, патриот, блондин, химик, спортсмен и мерзавец; и шесть женщин с такими же характеристиками. Все друг с другом связаны: супруги, любовники, приятели, сотрудники. Отношения запутываются, семьянин ревнует жену к спортсмену, по наущению мерзавца добывает у химика отраву и губит соперника. Начинается следствие, и скоро обнаруживается, что все шестеро были одним и тем же лицом. Больше того: не исключена возможность, что и следователь то же самое лицо. Что же, стало быть, произошло?². Вопрос остается без ответа. Так или иначе, все эти образы хорошо фреймированы. Равным образом Гофман говорит о Джоне Смите как о друге, отце и сантехнике, причем этот Джон Смит принимает эти перформансы как свои идентичности и не может «выйти из спектакля» без экзистенциального решения. Театральная метафора в межличностных отношениях становится абсурдной, поскольку сценическая постановка и жизненные роли имеют в своей основе принципиально разные механизмы. Соответственно, социальное «Я» — не сущность, закрытая сценическими событиями, а изменяемая формула, которая определяет поведение в этих событиях³.

Фронт (front)

Чтобы исполнения были успешными, индивид должен поддерживать в активном состоянии «фронт» с соответствующим *сценическим оснащением* (stage props) — например, повышение для выступающего с речью адвоката или белый халат врача, иметь подходящее для ситуации выражение лица, обнаруживать ролевые установки — и при этом демонстрировать

¹ Ibid. P. 127.

² Гаспаров М.Л. Записи и выписки. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 259.

³ Goffman E. Frame analysis: An essay in the organization of experience. New York: Harper and Row, 1974. P. 573

уверенность в том, что все производимые действия являются «самыми что ни на есть настоящими»¹. Фронт — это «совокупность абстрактных стереотипных ожиданий, предуготовливающих аудиторию к определенному исполнению»², видимая часть исполнения, добавляющая к нему *драматическое осознание* (dramatic realization). Драматическое осознание помогает участникам спектакля выполнить все, что они намереваются выполнить в ходе взаимодействия. Например, если школьник хочет показаться внимательным во время урока, он не сводит глаз с учителя. Ирония в том, что мальчик столь поглощен своими усилиями продемонстрировать сосредоточенность, что у него уже не остается времени слушать урок. Драматическое осознание явственно обнаруживает различие между тем, что происходит на самом деле, и тем, что хочет участник ситуации: действие и выражение действия значительно различаются. Исполнения не только осознаются в драматическом ключе, но также и *«идеализируются»*, то есть оформляются и представляются как наилучшим образом соответствующие нормам и ценностям культуры. Когда это возможно, люди поддерживают экспрессивный контроль над своими действиями, как бы оберегая их. Однако в ходе разворачивания «перформансов» могут создаваться и *«негативные идеализации»*. Пример тому — попрошайки, которые в надежде получить побольше, стремятся выглядеть жертвами социальной несправедливости.

Участники взаимодействия часто создают *«мистификации»* — фиктивные представления о себе. Это бывает в тех случаях, когда их притязания неоправданны и статус поддерживается исключительно символически. Такого рода ситуации довольно эффективно используются проходимцами. Например, британские аристократы имеют все возможности доказать свое благородное происхождение, но их акцент и внешность считаются вполне достаточными для идентификации. Поэтому и фиктивные аристократы имеют возможность обходиться без документальных свидетельств в своих исполнениях. Результаты фиктивных «перформансов» обескураживающи. Чем ближе жульническое исполнение к реальности, тем больше угроза ослабления в нашем сознании морального соответствия между правом на участие в игре и умением играть ее³. Возникает следующая картина. Исполнения

¹ Goffman E. The presentation of self in everyday life. P. 28.

² Ibid. P. 37.

³ Ibid. P. 66–70.

равным образом осознаются и идеализируются, поскольку всепоглощающе-человеческие «Я» (all-too-human selves) преобразуются в социализированные существа, способные к экспрессивному контролю. В ходе исполнения игры индивидуальные качества могут приобретать эластичность и приспосабливаться к ситуации, а различные аудитории могут быть в той или иной степени «мистифицированы», тем самым исполнитель получает возможность поддерживать по отношению к ним дистанцию, чтобы казаться более интересным.

Команды (teams)

Успешные исполнения обычно осуществляются не людьми, а командами, которые распределяют внутри себя как риски, так и дискредитирующую информацию. Делается это примерно так, как в тайных обществах¹. Команды направляются руководителями, которые репрезентируют себя таким образом, чтобы примирять внутригрупповые коллизии и определять исполняемые роли [9, p. 102–103]. Обычно они действуют во «фронтальных регионах» (front regions) — пространстве, которое позволяет видеть их со стороны публики. В этом положении руководители команд должны быть учтивы и хорошо понимать все декоративное оснащение сцены. Команды репетируют, отдыхают и отходят в «тыловые регионы» (back regions), или закулисы, — пространство, где все, что представлялось во «фронтальных регионах», имеет совершенно противоположное значение. Фронтальный и тыловой регионы связаны «охраняемыми проходами». Успех фронтальных исполнений часто предполагает соглашение между командой и аудиторией о том, чтобы рассматривать передний план сцены как единственную реальность.

Дифференцированное по регионам командное исполнение игры наделяет исполнителя прерогативой владения *тайнами*. Когда нужно узнать, что происходит в закулисы, люди с «противоречивыми ролями» пытаются получить доступ к тайне путем *маскировки* под членов команды. Гофман различает пять видов тайн: «*сокровенные тайны*» (dark secrets) — факты, несопоставимые с образом команды; «*стратегические тайны*» — факты, характеризующие цели деятельности; «*внутренние тайны*» — факты, позволяющие распознавать члена команды; «*доверительные сведения*» — факты, знание которых

¹ Ibid. P. 75–76.

свидетельствует о доверии; *«мнимые секреты»* — факты, которые можно разглашать без ущерба для командного представления¹. Многие заинтересованные лица пытаются выведать эти тайны и тем самым получить доступ к закулисию. Но структура сцены такова, что, как бы они ни маскировались, их роли остаются противоречивыми. Например, можно стать *«близким к команде человеком»*, *«медиатором»*, *«конфидентом»* и, что бывает редко, *«коллегой»*. Однако информация все-таки может быть собрана по крупицам и без маскирующих действий. Исполнители, как говорит Гофман, *«выходят из образа»*, и спектакль рассыпается. Эти *«выходы из образа»* принимают четыре формы. Во-первых, это *перемывание костей*, то есть обсуждение отсутствующих; во-вторых, *сценические разговоры*, когда члены команды обсуждают исполнения ролей; в-третьих, *командный сговор*, смысл которого заключается в обсуждении внутренних дел, недоступных для внешней аудитории. Так поддерживается жесткая граница между командой и аудиторией. Наконец, в-четвертых, *«выходы из образа»* принимают форму *перестроений в ходе исполнения*. Страх перед возможностью раскрытия компрометирующей информации побуждает исполнителей *«управлять впечатлениями»* и избегать неблагоприятных для них *«сцен»*, где проектируемые «Я» рискуют войти в противоречие с «Я», представленными вовне. В такие нелегкие времена индивид всецело зависит от такта и благожелательности аудитории, ее способности ограничить степень опасности во взаимодействии. Аудитории соблюдают *тактичную тактичность*. Как только их коллективное исполнение становится напряженным или слишком прозрачным, драматургическая структура социальной интеракции внезапно обнажается, и тогда для того, чтобы скрыть быструю перестройку схемы действий команды, необходимы смех или саморазоблачение.

Ситуативная уместность (situational propriety)

Для распознавания смысла межличностного общения его участники должны знать правила поведения в такого рода ситуациях, то есть владеть контекстуальными описаниями. В современной коммуникативной лингвистике к данному понятию наиболее близко понятие пресуппозиции. Об уместности или неуместности действия нельзя судить без учета социального контекста. Например, предложение выйти замуж будет иметь

¹ Ibid. P. 141–143.

несколько разный смысл в зависимости от того, сделано ли оно на дискотеке или в церкви. Индивид может вкладывать в действие свой смысл и определять ситуацию, как ему хочется, но если действие будет ситуативно неуместным, его социальный смысл разрушится. Равным образом, нельзя судить о соответствии действия норме за пределами ситуативной уместности. В данном пункте суждения Гофмана основаны на критике преобладавшего в американской психиатрии 1950-х годов направления, в котором акцентировались не физиологические, а моральные, правовые и другие нормативные квалификации отклоняющегося поведения. Гофман показал, что ситуационные недоразумения и неуместное поведение коренятся прежде всего в неопределенности структурных обязательств. Например, неуместные поступки могут быть следствием рассеянности, чувства отчужденности, страха, разочарования, ресентимента, социальной некомпетентности. Неуместное поведение может являться симптомом психических заболеваний, но в определенных ситуациях так называемые сумасшедшие поступки нередко совершенно понятны и нормальны. Иногда ситуации определены вполне отчетливо, и схемы уместных действий не вызывают сомнения. Однако встречаются и ситуации с несовместимыми контекстами. Гофман различил «общение» (encounter), где определение ситуации создается ее субъективной пресуппозицией (например, деловой разговор), и «событие» (occasion), где смысл действия задан внешними обстоятельствами. Такими событиями-оказиями являются, например, празднование Нового года или вручение дипломов в университете, когда нужно изображать благодарность преподавателям. Общение и событие отличаются от «встреч» (social gatherings), под которыми Гофман понимал спонтанные коммуникации, вызывающие своего рода межличностный мониторинг, например обмен быстрыми взглядами в лифте или вестибюле. «Общения» отличаются от «встреч» своей целенаправленностью. Все эти типы контекстуальных ограничений структурируют повседневное поведение.

«Вовлеченность» (involvement)

В данном случае проблематизируется способность актора концентрировать внимание на осуществляемых действиях (либо, наоборот, не обращать на них внимания)¹. Вовлечен-

¹ Goffman E. Behavior in public places: Notes on the social organization of gathering. New York: The Free Press, 1963. P. 43.

ность означает, что в повседневной жизни люди не просто находятся под воздействием ситуации, а подчинены необходимости включаться в ситуацию определенным образом. Понятие вовлеченности (заимствованное у Джемса) вошло в социологический лексикон благодаря работам Альфреда Шютца, который использовал его как своеобразный социологический дериват гуссерлевской «интенциональности». Вовлеченность характеризует степень направленности на объект и является основным структурирующим фактором определения ситуации. Для каждой ситуации общения существует, по Гофману, несколько «*контуров вовлеченности*». Например, обмен речами на официальной встрече предполагает, что участники не воспринимают ее как событие своей личной жизни и вовлеченность в нее ограничена протоколом. Наоборот, некоторые ситуации требуют полной самоотдачи и не всегда заканчиваются удачно, поскольку нет возможности минимизировать вовлеченность и оценить их со стороны. Невозможность или нежелание участвовать в ситуации предполагает демонстративное экранирование вовлеченности. Чтение газеты или книги может «закрыть» своим контуром невольное подслушивание происходящего рядом разговора. Таким образом, можно находиться при ситуации, но не участвовать в ней. Во всех случаях вовлеченность лежит в основе надежности и предсказуемости мира: мы знаем, что происходит на самом деле¹. Определение вовлеченности восходит к ранним работам Гофмана, где он говорит о *эвфории* как чувстве уверенности при вступлении в контакт. Вовлеченность является необходимым условием межличностного взаимодействия, предполагающим определенный *настрой* участников, в частности преодоление отчуждения и самодовольства, в том числе «*внешних предубеждений*», «*внутренних установок*» и «*установок других*». Как правило, успешное межличностное взаимодействие требует сохранения, как говорит Гофман, *деликатного равновесия* вовлеченности и самоконтроля: неконтролируемая вовлеченность столь же неизбежно приводит к разрушению интеракции, сколь и избыточный самоконтроль.

В книге «Поведение в общественных местах» проводится филигранное различие «доминантной» и «дополнительной» вовлеченности. *Доминантная вовлеченность* диктуется самой ситуацией общения в качестве ритуального обязательства и поддерживает «контур взаимодействия», а *дополнительная*

¹ Goffman E. Asylums. Harmondsworth: Penguin, 1961. P. 72.

вовлеченность может мобилизоваться в ситуации общения в связи с основной. Обычно дополнительная вовлеченность заполняет «пустоты» в разговоре, но в определенных ситуациях становится необходимой для реализации основной вовлеченности и даже превращается в основную. Например, пациент в ожидании приема у врача может пролистывать журнал, и эта вовлеченность, несомненно, является второстепенной, дополнительной. Мужчина, увлеченный теленовостями в то время как девушка шепчет ему на ухо милые глупости, разрушает интеракцию вследствие непонимания основного и второстепенного «контуров взаимодействия» (впрочем, это неочевидно). В целом, и доминантная, и дополнительная вовлеченности являются важными элементами интеракции — их различие позволяет участникам взаимодействия сохранить значительную автономию и дистанцированность. Нередко в ситуации общения одновременно разворачивается несколько интеракций, каждая из которых кажется доминантной, тогда как на самом деле доминантной является кажущаяся самой незначительной. Например, студент очень внимательно слушает преподавателя и обменивается быстрыми понимающими взглядами со студенткой. Как в данном случае отличить доминантную вовлеченность от дополнительной? В некоторых ситуациях создаются особые ритуальные «устройства» для защиты, или экранирования «контура взаимодействия». Гофман называет их «защитой вовлеченности». Типичный «экран» от взаимодействий в современной городской жизни — газета, которую принято читать в общественном транспорте. Так или иначе, люди одновременно удерживают в сознании множество «контуров интеракции» и, соответственно, ролевых репертуаров.

Доступность (accessibility)

Данное понятие описывает открытость ситуации для других. Ежедневно мы становимся доступны друзьям, незнакомцам и незнакомкам и соблюдаем тысячу условностей, регламентирующих возможность вступить в контакт. Гофман использует для характеристики доступности термин международного права — «ратификация». Ратификация регламентирует прежде всего начало коммуникации между незнакомыми людьми. Собственно говоря, речь идет о ритуалах знакомства. Некоторые контакты являются ратифицированными, например, учтивый вопрос «Который час?» осторожно приоткрывает

коммуникацию. Вступление в контакт женщины с незнакомым мужчиной на улице сразу же обнаружит недоступность ситуации либо переопределит ее. Однако вступление в разговор мужчины с незнакомой женщиной более доступно. Регламенты доступности делают людей членами общества. Мы часто встречаем друзей на улицах большого города, но не стремимся к интенсивному контакту — тогда миг доступности заполняется улыбкой и взглядом. Этой маленькой хитростью мы демонстрируем ритуал почитания: мы заняты делами и избегаем ситуации, в которой трудно поддержать соответствующую вовлеченность.

Доступность или открытость взаимодействия подчинены довольно строгим регламентам. Можно установить определенные степени доступности, маркируемые «на входе» приветствиями. Собственно говоря, приветствия и являются обозначениями типов доступности. Отдание чести военнослужащими, артиллерийский салют, поклон, реверанс, рукопожатие, дружеские объятия, похлопывание по плечу, поцелуи разного типа, в том числе политические, «помахать ручкой» — все это ритуалы доступностей, открывающие определенный вид общения (и закрывающие другой). Равным образом маркируют типы доступности и различные обращения, в том числе на «ты» и на «вы». Нечаянное прикосновение к незнакомому человеку в метро или на тротуаре сопровождается извинением — признанием непреднамеренности контакта, официальное обращение к жене или мужу может означать (если это не шутка) изменение степени доступности. Некоторые форсированные проявления закрытости, например разговор с самим собой, рассеянность, сосредоточенность, квалифицируются как психические отклонения. Особенно интересны моментные интеракции незнакомых людей на улице и в других общественных местах, которые являются своеобразным полигоном межличностного общения.

Гражданское невмешательство (civil inattention)

Это своего рода обратная сторона доступности, признание суверенитета личности в ее частной жизни. Собственно говоря, само различие частного и публичного является производным от доступности. Обычно ритуал гражданского невмешательства осуществляется в «оказиях», когда обстоятельства сводят незнакомых людей вместе. Например, оказавшись в лифте, участники коммуникации должны избегать прямых

взглядов и делать вид, что не обращают внимания друг на друга. Обычно они рассматривают свою обувь, читают текст инструкции по пользованию лифтом. В любом случае, пристальный взгляд является вторжением в частное пространство. Гражданское невмешательство — это уважение, которое мы оказываем чужим людям и ожидаем такого же уважения от них. Вовлеченность в ситуацию общения предполагает, что сработал ритуал знакомства, открывающий возможность развертывания коммуникации. Но если люди не знакомы, они должны делать вид, что не знают друг друга, по крайней мере не обращают друг на друга внимания. Например, в течение длительного времени люди ездят на работу в одном вагоне электрички, но считают, что не знакомы друг с другом, и поэтому не обмениваются приветствиями. Так происходит до тех пор, пока у дамы — совершенно случайно — не высыпаются из сумочки косметические принадлежности. Интеракция становится доступной, отныне можно здороваться.

Гражданское невмешательство нечто более сложное, чем взаимное безразличие. Это взаимная вовлеченность при сохранении внешней индифферентности и дистанции, демонстрирующей уважительное невмешательство в чужое пространство и признание анонимности другого. Гражданское невмешательство — это способ общения с массой незнакомых людей. Опять же Гофман обращает особое внимание на деликатный баланс между опознаванием других и демонстрацией дистанцированного уважения к ним. Эти ситуации рутинны для обществ модерна, но их нарушение, например пристальный взгляд, всегда вызывает переопределение ситуации. В небольших городках Швейцарии, заметив взгляд незнакомого человека, следует здороваться («несомненно, мы где-то встречались»), а в мегаполисах пристальный взгляд распознается как вызов, сигнал агрессии или сексуального приставания. Гофман подмечает зависимость гражданского невмешательства от институциональных контекстов, например обыкновение медицинского персонала не обременять себя ритуалами гражданского невмешательства по отношению к больным. Тем самым неявно показывается, что они «нелюди»¹. Требование искренности и душевной открытости по отношению к детям со стороны педагогов также означает, что дети как объект воспитания не заслуживают гражданского уважения.

¹ Goffman E. *Stigma*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1964. P. 84.

Фрейм (frame)

Английское слово «фрейм» обозначает широкий круг понятий, связанных со структурированием реальности, в широком смысле это «форма». Гофман имеет в виду перспективу восприятия, создающую формальные определения ситуации¹. Фрейм представляет собой процедурное знание — «знание как» или последовательность действий, описывающих либо креативный аспект предмета, либо его функциональный аспект². Как правило, фреймы не осознаются субъектом, и попытка их экспликации и уяснения приводит к дезорганизации восприятия. Например, если управлять собственной речью или анализировать мотивы и цели поведения, то речь может стать бессвязной, а поведение — девиантным. Лексические эквиваленты фрейма — рамка, схема, план, шаблон, сценарий, гештальт, прототип, парадигма (в языкознании), дисциплинарная матрица (в науковедении). В когнитивной психологии организующие восприятие и память формальные схемы называются кодирующими системами — они позволяют выходить за пределы получаемой информации³. По М. Минскому, фрейм — это структура знаний для представления стереотипной ситуации⁴. В информатике фрейм может форматироваться как таблица с фиксированными семантическими полями (слотами), предикативная функция или строка (кортеж), включающая наименования свойств. Примером фрейма является библиографическое описание издания: {(автор) & (заглавие) & (область ответственности) & (область издания)} — значения в скобках могут меняться, но фрейм не меняется. Другой пример фрейма для поступающих в аспирантуру: заявление, личный листок по учету кадров, копии дипломов, списки научных работ, реферат, результаты вступительных экзаменов и другие поля, релевантные данной ситуации.

Понятие фрейма Гофман заимствовал у Грегори Бейтсона⁵, который в своих исследованиях высших приматов, выдр и дельфинов ориентировался на теорию коммуникации, тео-

¹ Goffman E. Frame analysis: An essay in the organization of experience. P. 10.

² Баранов А.В. Введение в прикладную лингвистику. М.: Эдиториал УРСС, 2001. С. 15.

³ Брунер Дж. Психология познания / Пер. с англ. К.И. Бабицкого. М.: Прогресс, 1977. С. 239.

⁴ Минский М. Фреймы для представления знаний. М.: Энергия, 1979.

⁵ Бейтсон Грегори (1904–1981) — англо-американский биолог, антрополог, философ.

рию множеств и кибернетику. Идея фрейма возникла в процессе наблюдения обезьян в зоопарке Сан-Франциско. Интерпретируя поведение имитирующих драку высших приматов, Бейтсон предположил, что они обмениваются метакоммуникативными сигналами, означающими, что «это игра» или, наоборот, что это драка «по-настоящему». При этом реальность усложняется: участники взаимодействия распознают «реальную реальность» и «реальность понарошку». Гофман называет фреймами определения ситуации, основанные на управляющих событиями принципах организации и вовлеченности в события. Он говорит, что фреймы организуют вовлеченность в ситуацию так же, как и смыслы порождают предложения. Гофмановское понятие фрейма близко введенному Фредериком Бартлеттом понятию ментальной схемы — антиципирующей реакции индивида на определенную ситуацию, или, по Чарльзу Филлмору, фреймовой семантики, позволяющей объяснять понимание языковых выражений при помощи указания на типичные ситуации словоупотребления.

В книге «Анализ фреймов» развертывается система микросоциологических описаний, в некоторой степени аналогичных описаниям социальных институтов в макросоциологии. Фреймы преобразуют рассыпанную на *отрезки, или фрагменты* (strips), эмпирическую реальность в определении ситуаций. На этой основе становится возможным и социальное взаимодействие, связанное с пониманием. Гофман выделяет *первичные системы фреймов* (primary frameworks), разграничивающие сферы «природного» и «социального». По Гофману, отделение неживой природы от «жизни» и «культуры» имеет смысл только в рамках специфической мыслительной перспективы. Здесь используется не родовидовое, объективное, определение, а типичное для прагматистской методологии указание на специфический вид действия с объектом. Гофман пишет, что физические события (например, погода) не подчинены человеку, а события социальные имеют смысл лишь в той степени, в какой они являются результатом целенаправленного действия. В самом деле, если предположить, что природные явления подчинены целеполагающей воле, то они станут неотличимыми от социальных. Кажущееся тривиальным различие «природной» и «социальной» систем фреймов имеет, по Гофману, принципиальное значение для «нормальной» организации мира. Приписывание физическим объектам «одушевленных» свойств, воображаемые контакты с пришельцами из космоса,

вера в спасительную силу кактуса разрушают базовую систему фреймов и лишают жизненный мир привычной упорядоченности. Так граница физического мира конституируется фреймом человеческого вмешательства в ход событий, и, вероятно, предположение о социальном конструировании тела устраняет само «физическое» из картины мира.

Системы фреймов не заданы в качестве алгоритмов восприятия, а всегда находятся в процессе своего формирования. Фреймы социабельны. Иными словами, происходит постоянное «фреймирование» реальности. Гофман говорит о «*ключах*» (keys) и «*переключениях*» (keyings) фреймов — соотносении воспринимаемого события с его идеальным смысловым образцом. *Key* — это ключ, обозначающий тональность межличностного общения. *Keying* — транспозиция темы из одной тональности в другую. *Keying* означает также настройку распознавания ситуации. Опять же здесь угадывается неокантианская процедура отнесения к идеальному типу, создающая возможность понимания. Хотя мы видим одни события, мы имеем основания («ключи») говорить, что на самом деле они означают совсем иное: мы создаем нереальный мир, чтобы понимать мир реальный, и настраиваем эту процедуру так, как настраивается музыкальный инструмент.

Бесчисленное количество ситуаций, с которыми сталкиваются люди, казалось бы, требует для входа в них бесчисленного количества «ключей». Однако Гофман предлагает всего пять основных «ключей» к первичным системам фреймов. Это *выдумка* (make-believe), *состязание* (contest), *церемониал* (ceremonial), *техническая переналадка* (technical redoing), *пересадка* (regrounding). *Выдумки* превращают серьезное в несерьезное, создают вымышленные миры. Любое драматургическое представление реальности — «выдумка». Имея ключ к такого рода ситуациям, люди (во всяком случае, режиссеры) отличают инсценировки от реальности. Таковы фреймы театра, кинематографа, массовой информации. *Состязание* — это переключение фрейма схватки в безопасную форму игры, которая поддерживает ощущение риска и неопределенности обстоятельств. *Церемониал* временно отделяет участников от мира и превращает («фреймирует») их в живое воплощение ролей, демонстрируя тем самым образцы надлежащего поведения. *Церемониал присяги* создает солдата, *присуждение ученой степени* превращает нормального человека в доктора наук, а *свадебная церемония* являет собой ключ к фрейму жениха и невесты.

Техническая переналадка — собирательное слово для обозначения разного рода презентаций, инсценировок, демонстраций, выставок и т. п. Во всех этих случаях реальная ситуация превращается в ее изображение и сопровождается отчетливыми фоновыми указаниями на ее восприятие как реальной. *Пере-садка* — своеобразный ключ к пониманию мотивов действия в ситуациях, когда изображение не соответствует реальности. Например, казино нанимает псевдоигроков, которые должны изображать увлеченность игрой, хотя на самом деле они нанимаются не для игры.

В той степени, в какой первичные системы фреймов могут быть настроены на восприятие определенных смысловых пластов («подключены» к ним или «отключены» от них), они могут быть многократно *перенастроены* или переключены. Такое переключение существенным образом изменяет и сами фреймы, и предыдущие настройки. Поэтому задача заключается в последовательном обнаружении различных смысловых слоев фрейма, каждый из которых является как таковой подлинным. Соответственно, понимание фрейма зависит от статуса участника взаимодействия, точнее, от его удаленности от «центра» или границы фрейма, заданных языковыми средствами статусной идентификации¹. Например, наблюдая за развертыванием сценического действия в театре с дистанцированной позиции зрителя, мы отдаем себе отчет (принимая фрейм), что происходящее на сцене — выдумка, хотя можем предполагать, что актеры, играющие Ромео и Джульетту, действительно любят друг друга. Кроме переключений и настроек, средством изменения первичных систем фреймов служат *фабрикация*. Фрейм является сфабрикованным, когда он специально направлен на введение в заблуждение некоторых участников взаимодействия, которые не могут знать, что на самом деле происходит внутри фрейма². Легкая форма фабрикация не опасна и морально оправданна. Например, вера юного музыканта в то, что его игра доставляет слушателям удовольствие, а не отвращение, — вполне полезная фабрикация. Иное дело — фабрикация в корыстных целях, то, что называется обманом. У Гофмана нет и следа морализаторского осуждения обманов. Наоборот, обманы являются одной из наиболее структурирован-

¹ Карасик В.И. Язык социального статуса. 2-е изд. М.: Институт языкознания РАН, 2000.

² Goffman E. Frame analysis: An essay in the organization of experience. P. 83.

ных и упорядоченных форм социального взаимодействия, а жертвы нередко оказываются не менее коварными, чем проходимцы. Особенно виртуозные различия создаются тогда, когда речь идет не о тривиальном надувательстве (*Big Con*), а о подслушивании, подсматривании, попытке поймать в ловушку. Для этого надо знать о контрагенте нечто такое, что относится к скрытой стороне его жизни. Проникновение в замыслы другого человека опять же осуществляется с помощью специфической настройки фрейма. Слово *containment*, имеющее у Гофмана терминологическое значение, не находит однозначного русского эквивалента. Речь идет о проникновении с неблагоприятными намерениями в область, закрытую для посторонних, и использовании полученных сведений для введения в заблуждение (обмана), контроля или подавления. Ближайшим аналогом *containment*'а можно считать конструкцию *take in*, буквально означающую *взять под колпак*. Во всех случаях описывается целенаправленная, более или менее отчетливая локализация или отграничение «содержимого» — поля возможного действия актора — от других регионов его жизненного мира с целью получения каких-либо преимуществ. Поскольку эта, взятая под контроль, область является формой (фреймом) межличностного взаимодействия, *containment* можно определить как контролирующее вмешательство, учитывая, что вмешательство осуществляется здесь посредством мысленного полагания возможных действий контрагента. Возникает нарушение взаимной координации мотивов, где на самом деле ситуацию контролирует тот, кто знает, что знает контрагент. Структурную оппозицию «вмешательству» образует «гражданское невмешательство», но и последнее является демонстративной формой поведения, поскольку в данном случае предписывается как бы не видеть то, что не надо видеть. Гофман использует слово *containment* и в тех случаях, когда речь идет о явном давлении (например, распорядитель казино прерывает игру мнимого «чайника», использующего профессиональные числовые расчеты для выигрыша, — *contains him* — и в то же время этот «специалист» держит под колпаком — *contains* — банкомета).

Аналогичная ситуация возникает тогда, когда социальное взаимодействие принимает форму последовательно развертывающегося обмана. Осуществляя контролирующее вмешательство (*containment*), обманщики и разного рода соглядатаи сами рискуют подвергнуться контролирующему вмешательству со

стороны обманываемых, которые, как верно указывает Гофман, тоже не чужды вероломства: происходит вторичное вмешательство (*recontainment*). Дело на этом не кончается, поскольку участник интеракции может настроить фрейм наблюдения за вторичным вмешательством, и возникнет *containing of recontainment*. Такого рода «матрешки» являют собой типичную методологическую (и риторическую) схему гофмановских рассуждений.

Хотя переключения и фабрикация разрушают фреймы и, соответственно, уверенность людей в правильности принятых ими определений реальности, они поддерживают воспроизводство социального опыта и картин мира. Структуры взаимодействия постоянно воссоздаются в деятельности субъекта, предполагающей значительный компонент риска и неопределенности. Преодоление неопределенности связывается Гофманом с процедурами *крепления* (*anchoring*) фреймов, или рутинизацией повседневного опыта¹. Нужны определенные гарантии, что заявленный смысл фрейма и его реальная подоплека практически совпадают, и, действительно, большая часть повседневных действий осуществляется почти механически. Люди привычно опознают, что есть что и кто есть кто благодаря следующим «креплениям»: *заклучению в скобки* (*bracketing devices*), *ролям* (*roles*), *преемственности ресурса* (*resource continuity*), *несвязанности* (*unconnectedness*) и *общепринятому представлению о человеке* (*what we are all like*). «Скобки» — понятие, непосредственно заимствованное у Гуссерля, — являются необходимым компонентом фрейма. Скобки показывают, где начинается и где кончается фрейм (ситуация), а кроме того, приучают уважать границы фреймов. Скобки бывают *внешними* (например, школьный или театральный звонок) и *внутренними*, которые выделяют локальную смысловую область внутри действующего фрейма. Например, преподаватели нередко допускают отклонение от темы, чтобы рассказать о том, что они вчера видели по телевизору, — если это отклонение ясно и недвусмысленно заключено во внутренние скобки, оно скрепляет фрейм преподавания; если же невозможно отличить содержание лекции от собственных размышлений лектора, фрейм разрушается. Социальные роли позволяют закрепить ожидания в стандартных ситуациях взаимодействия. Если роли играют ответственно и серьезно, их смысл распознается с

¹ Ibid. P. 247–251.

минимальным риском ошибки, если же в реализации ролей существенно сказывается субъективное действие актора, бывает трудно сказать, что же происходит на самом деле. Социальное взаимодействие скрепляется также преемственностью (передачей) ресурса или определениями прошлого, в формировании которых основную роль играют авторитетные свидетельства, закрепляющие «значимые события». Несвязанность как средство создания фрейма является коррелятом неокантианского принципа дистанцирования: многие действия и события, происходящие «внутри» фрейма, нерелевантны и должны быть отсечены, устранены из рассмотрения, поскольку мешают пониманию смысла. Имеется в виду сборка событийной канвы фрейма из нужного материала. Представление о человеке является весьма специфическим фреймом, речь идет о личностной идентичности. Вера в постоянное ядро личности, целостность «Я», объединяющего ролевые репертуары, — социологический коррелят кантовской категории «трансцендентальное единство апперцепции». Гофман считает, что фрейм направленности личности скрепляет в смысловом отношении все ее действия. Например, не получив от кого-либо из родственников или друзей поздравления с днем рождения, мы с высокой степенью уверенности скажем, что ничего не случилось, поскольку он (она) «такой человек»; в других случаях неполучение поздравления вызовет серьезную обеспокоенность, поскольку должно случиться что-то непредвиденное, чтобы «такой человек» нарушил свои обыкновения. Обычно личностные идентичности маркируются в языке метафорами и аллюзиями.

Игра (game)

Метафора *игры* дает возможность расширить описания межличностных взаимодействий и понять рациональный смысл обменов, парадоксально соединяющих в себе попытки манипуляции поведением другого и одновременно отношение доверия. Игра — это форма взаимодействия «чужаков», которые внимательно изучают друг друга, присматриваются и, наконец, принимают один другого с незаметно-напряженной участливостью. Под игрой здесь имеется в виду вовсе не инсценировка воображаемой ситуации, а вполне реальный обмен действиями и ресурсами для достижения цели. В англо-американском языковом узусе игры легко разделяются на *play* (изобра-

жение) и *game* (состязание). Это различие вошло в теоретическую социологию благодаря Джорджу Миду. В русском языке и то и другое — *игры*.

Игра часто воспринимается как нечто эфемерное — образец конструирования реальности. В статье «Мутные жанры: преобразование общественной мысли» Клиффорд Гирц показывает, что направленность и форма общественных наук изменяются под влиянием смешения жанров в интеллектуальной деятельности, отказа от поиска общих закономерностей в пользу «случаев» и «интерпретаций» и использования аналогий, заимствованных из драмы, игр и текста. Социальная теория, считает Гирц, является сферой деятельности игроков и эстетов, что влечет за собой опасность ее превращения в изысканную болтовню, занятный разговор о разговоре. Ведущим представителем этого стиля Гирц называет Гофмана, рассматривавшего общество как «игру во взаимодействие»¹. Вероятно, такое прочтение Гофмана неверно, поскольку изучаемая им проблематика связана прежде всего с отношениями *солидарного доверия* (траста), организующими intersubjective значения. Игра, таким образом, принимает усложненную двуплановую форму, где одним из планов является индивидуальный интерес, а другим — надындивидуальная структура отношений, достаточно безразличная к сюжетам, вокруг которых разворачиваются игры. Коллега Гофмана по Гарвардскому университету Томас Шеллинг, обсуждая феномен «лицедейства» при анализе международных конфликтов с игровой точки зрения, показал, что сверхдержавы, как и уличные торговцы, всем своим видом выражают общечеловеческие ценности, чтобы потенциальные покупатели смогли реализовать присущее им желание «сохранить лицо» и приверженность норме, даже если это лицо принадлежит вовсе не им². Чаще всего люди играют в *игры с нулевой суммой*. Однако наибольший интерес представляют «*координированные игры*» и «*игры со смешанными мотивами*», где стремление к выигрышу соседствует со стремлением к кооперации. Эти два типа игр существенно отличаются от игр с нулевой суммой. Так, соблюдение правил этикета и других ограничений объясняется тем, что они являются «решениями» в координированной игре, предполагающей неявное

¹ Geertz C. Local knowledge. New York: Basic Books, 1983. P. 23–24.

² Schelling T. The strategy of conflict. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1960. P. 128.

соглашение о вознаграждениях, даже если интересы игроков пересекаются. В игре с нулевой суммой личное общение игроков совершенно излишне, им ни к чему демонстрировать стремление к солидарности, но в координированной игре личное общение является задачей первостепенной важности, поскольку позволяет игрокам продемонстрировать приверженность общему интересу. Игры со смешанными мотивами отличаются неопределенностью сведений о ресурсах и намерениях сторон, поэтому центральной проблемой является в данном случае коммуникация. Очевидно, что для игры с нулевой суммой доверие и открытость поведения равнозначны проигрышу. В координированных играх они являются предпосылками взаимодействия. В повседневной жизни — играх со смешанными мотивами — проявления «трасов» объясняются не только индивидуальными интересами, но и ожиданием доверия. Предполагается, что общая заинтересованность в сохранении рутинного образца доверия пересиливает индивидуальные склонности. Говоря словами Канта, долг оказывается сильнее склонности. Это происходит потому, что современная социальная организация и «нормальное» общение наполнены тысячами рутинных ситуаций, поведение в которых невозможно без «трасов», минимизирующих совокупные проигрыши.

В этом ключе Гофман рассматривает «стратегии выигрыша», осуществляемые в ситуациях повседневного общения. Каждый «стратег» пытается обнаружить слабость других и являет собой имперский тип, независимо от величины его империи. «Стратегии выигрыша» образуют схему информационной игры, определяющую стиль поведения. Гофман рассматривает *ритуальное управление* межличностными контактами, когда индивиды должны не только уметь выходить из ситуаций, напоминающих холодную войну, но также относиться к ним уважительно, с *ритуальным почтением* независимо от того, нравятся они или не нравятся. Фактически речь идет о феномене священного, лежащего в основе социальных порядков¹. Индивидуальные выигрыши часто оказываются мнимыми, а победы — пирровыми. Вообще, в повседневной жизни победить мало, нужно заслужить моральное одобрение своих действий.

В книге «Ритуал интеракции» упоминаются наблюдения за игроками в казино Лас-Вегаса. Социальное действие связывается

¹ Нисбет Р. Возвращение священного / Пер. с англ. Е.Д. Руткевич // Социологический журнал. 1999. № 1/2.

Гофманом с намерением «попытать случай»; люди действуют с непредвиденными последствиями; игроки делают *ставки*, пытаясь *взять куш*, и т. п. Аналогичный жаргон использован Гофманом в книге «Стратегическая интеракция», где обсуждаются различные типы «движений» игроков, от «нечаянных» и «наивных» жестов до «управляющих движений», осуществляемых для того, чтобы повлиять на игру, а также «обнаруживающих движений», цель которых — выявить «управляющие движения». Дополнительно могут разыгрываться и «контр-управляющие движения». Все эти «исполнения» свидетельствуют о том, что само «действие» игры важнее выигрыша, игроки получают возможность продемонстрировать «характер» и хотя бы ненадолго избавиться от рутины. Гофман замечает, что в современной жизни не так уж много ситуаций, где люди могут проявить свои моральные качества, следовательно, добропорядочный человек вынужден воздерживаться от экстремальных сегментов социальной жизни. Тем самым он теряет сопричастность высокому — социальным ценностям, которые конституируются уже не повседневностью, а «фабриками грез»: телевидением, кинематографом, литературой¹. Открывая прямой доступ к возвышающему нас обману, казино помогает обрести новую юность, дарит переживание мгновенного риска, удачи и красивой жизни. Пафос казино заключается не в наивной вере игроков в удачу, а в разворачивании ритуального действия. В дальних углах казино, где стоят пяти- и десятицентовые автоматы, люди доказывают смысл жизни только самим себе. «Выброшенный из общества человек может вставить монетку в машину, чтобы показать другим машинам, что у него еще остались социально одобряемые качества. Эти мгновенные обнаженные спазмы социального «Я» происходят у последней черты, но и здесь мы обнаруживаем действие и личность»². Метафора игры позволяет, таким образом, найти способ противостоять этому миру.

Доверие (trust)

Гофман определял социальные правила как лежащие в основе поведения невидимые коды. Прежде всего, они выполняют функцию ограничителей. Правила разделяются на сле-

¹ Goffman E. Interaction ritual: Essay on face-to-face behavior. P. 260–262.

² Ibid. P. 237.

дующие оппозиции: (1) субстантивные и церемониальные; (2) симметричные и асимметричные; (3) регулятивные и конститутивные. *Субстантивные правила* (например, правила дорожного движения) описывают нормы поведения, а *церемониальные правила* одновременно регулируют и конституируют структуру социального взаимодействия, обычно в виде фоновых допущений. *Симметричные правила* свойственны отношениям равных, а *асимметричные* характеризуют отношения власти. Нередко правила предстают как взаимные обязательства и ожидания. Даже формально кодифицированные правила содержат неявные предположения, необходимые для установления смысла правил. Так формулируется проблема «следования правилу», которая активно обсуждается в аналитической философии: чтобы знать правило, надо знать правило применения правила. В президентском послании Американской социологической ассоциации Гофман писал: «Действие порядка интеракции можно рассматривать как систему соглашений, подобных правилам игры на корте, правилам дорожного движения или синтаксису»¹. Из всех видов правил наибольший интерес, по Гофману, представляют *церемониальные правила*, казалось бы чистые условности². Взятые сами по себе, они не имеют смысла, но без них не имеют смысла субстантивные правила. Именно в церемониальных правилах приоткрывается смысл порядка взаимодействия, из них созданы «фабрики доверия». Например, жесты могут ошибочно считаться семантически бессодержательными, а на самом деле они самые насыщенные из всех знаков поведения³. Гофман различает два элемента церемониальных правил: *почтительность* (deference) и *манеру* (demeanor). Первое правило может быть любым знаком воспризнания, выраженным посредством ритуала, второе означает способность индивида соответствовать требованиям перевоплощения в участника взаимодействия. Почтительность и манера совпадают в акте общения и могут быть различены только аналитически. При этом почтительность отличается от подчинения, поскольку последнее означает лишь асимметричное распределение власти⁴. Напротив, взаимная почтительность характеризует «идеальные линии руководства». Почти-

¹ Goffman E. The interaction order. P. 117.

² Goffman E. Interaction ritual: Essay on face-to-face behavior. P. 53–54.

³ Goffman E. The interaction order. P. 91.

⁴ Goffman E. Interaction ritual: Essay on face-to-face behavior. P. 55–57, 59, 77.

тельность подразделяется также на «*ритуалы избегания*» и «*презентационные ритуалы*». Например, ритуалы избегания предписывают сохранять фигуру умолчания относительно огорчительных или дискредитирующих эпизодов. Презентационные ритуалы являют собой ресурс индивидов, имеющих какие-либо заслуги. Гофман перечисляет четыре таких ритуала: *приветствия, приглашения, комплименты и поддержку*. Различение регулятивных и конститутивных правил, вероятно, заимствовано Гофманом из классической работы Джона Серля по теории речевых актов¹. Регулятивные правила относятся к форме высказывания и представляют собой реакцию на контекст общения, а конститутивные правила сами создают контексты. Во всех случаях социальные правила являются ограничениями действий, хотя в отличие от правил игры они выполняют функцию практического, недискурсивного знания. Составить свод социальных правил невозможно, однако Гофман обсуждает принципы социального взаимодействия как «заповеди уместного поведения».

В статье «*Условие Фелиции*»² (опубликованной после смерти автора, в 1983 году) Гофман рассмотрел «пресуппозицию пресуппозиций» — общую предпосылку квалификации речевых действий как «нормальных», то есть соответствующих функциональному порядку интеракции³. Эта идея развивает концепцию речевых действий Джона Остина, который описал процедуру высказывания определенных слов в определенных обстоятельствах, определяющую взаимопонимание участников ситуации⁴. Гофман ставит задачу выработать типологию общепринятых «речевых практик» и указывает два аспекта этой проблемы: каковы пресуппозиции (определения ситуации), де-

¹ Searl J. Speech acts. Cambridge: Cambridge University Press, 1969. Русский перевод: Серл Дж. Открывая сознание заново / Пер. с англ. А.Ф. Грязнова. М.: Дом интеллектуальной книги, 2002.

² По всей вероятности, заглавие статьи Гофмана содержит аллюзию на переписку Ф. Кафки с Фелицей Бауэр. Отношениям с этой двадцатичетырехлетней девушкой посвящены многие страницы «Дневников» Кафки. Переписка не закончилась браком, хотя Фелица дала согласие на предложение Кафки. Присутствие Фелицы, как пишет Кафка, завоевано только посредством письма. — *Прим. ред.*

³ Goffman E. Felicity's condition // American Journal of Sociology. 1983. Vol. 89. No. 1. P. 153.

⁴ Austin J. How to do things with words. Oxford: Oxford University Press, 1976. Сборник русских переводов: Остин Д. Избранное / Пер. с англ. В.П. Руднева, Л.Б. Макеевой. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. Остин Джон — английский философ и лингвист, основатель теории речевых актов.

лающие возможным понимание; каково различие между артикулированным высказыванием и значением высказывания¹. В отличие от большинства исследователей речевых действий, разрабатывающих типологии локутивных, иллюкутивных и перлокутивных языковых конструкций, Гофман обратил внимание на различие в общении знакомых и незнакомых людей и продемонстрировал типичные «мостики», которые сооружаются при установлении (конституировании) межличностного взаимодействия. Общение знакомых ориентировано на воспроизводство «близости», а общение незнакомых — на воспроизводство «доверия». Например, «мостик» при контакте незнакомых людей создается посредством просьбы о незначительной услуге: узнать, который час, или попросить прикурить. Как правило, содержание этих речевых действий заключается не в услуге, а в легитимации контакта, и тогда общение приобретает рутинную форму. Напротив, общение близких знакомых характеризуется значительной диффузностью, и постороннему практически невозможно понять содержание их высказываний, наполненных эллипсисами (пропусками) и анафорами. Однако включенность «близких» акторов в контекст разговора позволяет им уверенно оперировать устойчивыми оборотами приветствий, вопросов и ответов, дейктическими конструкциями — всем, что делает техники общения обыденными и привычными. Во всех случаях сохраняются различия между содержанием высказывания (референцией) и его значением. Часто обмен информацией представляет собой только видимость обмена информацией, участники общения не узнают ничего нового, и главную роль играет фатический компонент речи, направленный на конституирование самого общения.

Условия оптимального речевого общения должны отвечать следующим требованиям: (1) участники взаимодействия должны соблюдать *ситуативные приличия*; (2) участники взаимодействия должны тщательно выбирать соответствующий уровень *вовлеченности*; (3) участники взаимодействия должны быть *доступны* для всех, кто включен в круг общения; (4) участники взаимодействия должны проявлять *гражданское невмешательство*. Ситуативные приличия определяются следующим образом: «В присутствии друг друга люди могут выступать в роли не только физических, но и коммуникативных инструментов. Эта возможность имеет важное значение для каждого, кто уча-

¹ Goffman E. Felicity's condition. P. 25.

ствует в общении, и подчинена нормативной регуляции, образуя некую разновидность упорядоченного коммуникативного движения»¹. Начало общения и его поддержка требуют от участников хорошей осведомленности в правилах поведения, диктуемых ситуацией, а также отчетливого осознания границ коммуникативной ситуации. Хотя эти правила неявны, они имеют довольно жесткий характер. Ситуативные приличия являются критерием «нормальности» поведения индивидов и, соответственно, распознавания отклонений. Исключительно важное положение гофмановской теории пресуппозиции общения (не только речевого) заключается в том, что его «настройки» и соответствующие ожидания не должны быть осознанными действиями; наоборот, осознанные установки нередко приводят к разрушению искренности и доверия.

Идеи Гофмана занимают важное место в современной теоретической социологии. Рэндалл Коллинз отмечает, что концепция Гофмана, являющая собой интеллектуальный отклик на идеи Дюркгейма, объединяет в «континуум фреймов» и этнометодологию, и символический интеракционизм². Несмотря на своеобычность концептуального словаря, Гофман сохранил преемственность с классической социологической традицией XX века и предложил перспективную версию микросоциологии на основе синтеза реалистского и «понимающего» подходов.

* * *

Стиль Гофмана исключительно своеобразен. Его словарь нагружен фразеологическими оборотами, метафорами, аллюзиями. В то же время выразительные средства используются им для создания максимально точных типологических различий. Вообще, Гофман не стремится говорить красиво, даже наоборот: его манере письма присуще выраженное стремление к терминологизации языка социологии и постоянное, иногда утомительное, с множеством примеров, кружение вокруг одной и той же мысли. Кажется, ему не хватает слов, и он часто прибегает к окказиональным конструкциям и сложным синтаксическим цепочкам, соединенным сопоставительными и противительными союзами, как будто каждый

¹ Manning Ph. Erving Goffman and modern sociology. London: Polity Press, 1992.

² Collins R. Theoretical sociology. New York: Harcourt Brace Jovanovitch, 1986. P. 296.

раз возражая только что сказанному. Многочисленные примеры выполняют не только роль иллюстраций, но и экспликативную задачу — вносят существенные коррективы в содержание понятий, и фреймы начинают делиться, образуя все новые и новые типы.

Концептуальный словарь Гофмана соединяет в себе точность описаний с выразительностью и инновационностью языковых средств, которые, как правило, заимствуются автором из повседневного языкового узуса. Разумеется, избежать полисемии здесь практически невозможно (например, только для обозначения разного рода обманов в книге используются десятки лексических единиц). Однако перенос в язык социологии ненаучных (до времени) понятий и образов позволяет создать то состояние напряженности, которое граничит с головомолкой и открывает возможность аналитических описаний неизвестной реальности — в данном случае реальности повседневного взаимодействия.

Переводчикам и научным редакторам русского издания приходилось постоянно и, возможно, избыточно прибегать к транскрипциям и транслитерациям, пространным пояснениям и переложениям. Проще всего обстоит дело с англицизмами, которые адаптированы русским языком. Таков, в частности, базовый термин *фрейм*. В других случаях приходилось принимать решения в условиях неопределенности. Например, *encounter* и *gathering* означают *встречу*, но в первом случае это встреча незапланированная, как правило, двух людей, а во втором напоминает *сбор* или *собрание*, а бывает и *сборище*. Один из ключевых терминов гофмановской работы *performance* переводился как *представление* или *исполнение*, а в некоторых случаях транслитерировался как *перформанс*. Определенные сложности возникли в связи с переводом лексики, обозначающей действия. Лексический репертуар русского языка не содержит простых и ясных эквивалентов для различения слов *action*, *act*, *agency*, *doing*. В зависимости от контекста использовались синонимы *деятельность*, *действие*, иногда *поведение*. Обозначение субъекта действия (*actor*, *agent*, *doer*) также представляет собой нетривиальную переводческую задачу. Здесь, как правило, применялся общепринятый в поведенческих науках термин *актер* (за исключением случаев, когда речь шла об актерах), реже *субъект действия*; занятое в русском языке слово *деятель* при переводе вообще не пригодилось, а слово *агент* (если не считать многочисленных примеров из деятельности развед-

служб) употреблено только в терминологической паре *принципал/агент*.

Трудности перевода обусловили необходимость значительного расширения и детализации «импортного» предметного указателя. Там, где было необходимо, переводческие решения сопровождались подстрочными пояснениями. В ссылках на источники создавались современные библиографические описания, по возможности указывались русские переводы цитируемых изданий.

Перевод и издание книги стали возможными благодаря инициативе президента Фонда «Общественное мнение» А.А. Ослона, постоянным усилиям директора фонда по исследованиям Е.С. Петренко, а также ведущего сотрудника фонда С.Б. Басмановой. Редакторы перевода признательны Джеффри Макмиллану за консультации по некоторым трудностям английской фразеологии.

Доктор философских наук, профессор

Г.С. Батыгин

Апрель 2003 года

Выражение признательности

Некоторые материалы книги получили отражение в лекциях, прочитанных мной в университете Брандейса, университете штата Теннесси, Манчестерском и Эдинбургском университетах. Весной 1970 года, в лекциях, прочитанных в университете штата Нью-Йорк в Буффало, я имел возможность изложить целостную концепцию книги. Много полезных сведений было почерпнуто из письменных работ, подготовленных моими студентами на занятиях по «анализу фреймов» за последние десять лет. Я признателен Ли Энн Драуд за дружескую помощь в подготовке издания. Майкл Делани внимательно прочитал рукопись и сделал множество подробных критических замечаний; и хотя не все они были приняты, в книге учтено подавляющее большинство его рекомендаций. Делл Хаймс, Уильям Лабов и Джоэль Шерцер прочитали книгу с социолингвистической точки зрения. Сотрудник издательства «Харпер энд Роу» Майк Робинсон провел необходимую редакторскую обработку текста.

Выражается благодарность авторам, издательствам и органам массовой информации, предоставившим возможность использовать опубликованные ими материалы:

Из книги: Funke, Lewis; Booth, John. *Actors Talk about Acting*. Перепечатывается с разрешения Random House, Inc. and Curtis Brown, Ltd., 1961.

Текущие информационные сообщения перепечатываются с разрешения корпорации Associated Press.

Из книги: Genet, Jean. *The Blacks: A Clown Show*. Используется с разрешения издательства Grove Press, Inc. and Rosica Colin Limited.

Из журнала: *The Boston Traveler*. Перепечатывается с разрешения Корпорации Херста: Boston Herald American-Sunday Herald Advertiser Division.

Из книги: Gelber, Jack. *The Connection*. Copyright © 1957 by Jack Gelber. Перепечатывается с разрешения издательства Grove Press, Inc. и автора публикации.

Из книги: Van Buren, Abigail. *Dear Abby*. Перепечатывается с разрешения еженедельника: Chicago Tribune — New York News Syndicate, Inc.

Из газеты: The Evening Bulletin, Philadelphia. Перепечатывается с разрешения редакции газеты The Philadelphia Evening and Sunday Bulletin.

Из книги: Pudovkin V.I., trans. by Ivor Montague. Film Technique and Film Acting. Memorial Edition, 1958. Перепечатывается с разрешения издательства Grove Press, Inc., New York, and Vision Press Ltd., London.

Из книги: Macgowan, Kenneth, and Melnitz, William. Golden Ages of the Theater, 1959. Перепечатывается с разрешения издательства Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N.J.

Из книги: Prideaux, Tom. Life Magazine. 1968. Перепечатывается с разрешения корпорации Time Inc.

Из книги: Lucas, Theophilus. Lives of the Gamesters // Games and Gamesters of the Restoration. Перепечатывается с разрешения издательства Routledge & Kegan Paul Ltd.

Из газеты: Los Angeles Times/Washington Post News Service dispatches. Перепечатывается с разрешения редакции газеты: The Washington Post.

Из книги: Blum, Alan F. Lower-Class Negro Television Spectators: The Concept of Pseudo-Jovial Scepticism // Blue-Collar World: Studies of the American Worker // Ed. by Arthur B. Shostak and William Gomberg. 1964. Перепечатывается с разрешения издательства Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N.J.

Из книги: Smith, Al. Mutt and Jeff. 1972. Перепечатывается с разрешения издательства McNaught Syndicate.

Из журнала: The New York Times. 1962, 1966, 1967, 1968, 1970. Перепечатывается с разрешения компании The New York Times Company.

Из английского перевода пьесы Аристофана «Мир»: Aristophanes. Peace // The Complete Greek Drama. Vol. 2 / Ed. by Whitney J. Oates and Eugene O'Neill, Jr. 1938. Renewed 1966 by Random House, Inc. Перепечатывается с разрешения издательства Random House, Inc.

Из газеты: The Philadelphia Inquirer. Перепечатывается с разрешения редакции.

Из еженедельника: The Observer, London. Перепечатывается с разрешения редакции.

Из текущих сообщений Информационного агентства Reuter. Перепечатывается с разрешения Информационного агентства Reuter.

Из газеты: San Francisco Chronicle. 1954, 1962, 1963, 1964, 1965, 1966, 1967, 1968. Перепечатывается с разрешения корпорации Chronicle Publishing Co.

Из книги: Balazs, Bela. *Theory of the Film*. 1952. Перепечатывается с разрешения издательства Dobson Books, Ltd. Dover Publications, Inc., New York, and Dobson Books, Ltd., London.

Из еженедельника: *Time*. Перепечатывается с разрешения корпорации: *Time*. *The Weekly Newsmagazine*; Copyright Time Inc.

Из журнала: *The Times*, London. Перепечатывается с разрешения редакции.

Из текущих информационных сообщений корпорации United Press International. Перепечатывается с разрешения United Press International.

Из книги: Ionesco, Eugene. *Victims of Duty*. Перепечатывается с разрешения издательства Grove Press, Inc., New York, and Calder & Boyars Ltd, London.

Из книги: Heller, Joseph. *We Bombed in New Haven*. 1967. Перепечатывается с разрешения издательства Scapegoat Productions, Inc. Alfred A. Knopf, Inc. and Candida Donadio & Associates, Inc.

Введение

Древняя философская традиция учит нас, что восприятие читателем реальности не более чем иллюзия и, проникая в смысл авторских суждений о восприятии, мышлении, мозге, языке, культуре, новой методологии, неизвестных науке силах, можно приподнять завесу, за которой скрыто истинное положение вещей. Трудно представить, сколь широки возможности, которые открывает для автора и его сочинения такая установка, — и тем печальнее ее последствия. (Есть ли лучший способ рекламы, чем уверения читателя в том, что книга откроет ему глаза на происходящее?) Один из современных примеров такой линии рассуждения явлен некоторыми социально-психологическими теориями и, в частности, «теоремой Уильяма Томаса»: «Если ситуация определяется как реальная, то она реальна по своим последствиям». Это утверждение на первый взгляд кажется верным, но на поверку ложно. Определение ситуации как реальной, несомненно, влечет за собой определенные последствия, но, как правило, они лишь косвенно влияют на последующий ход событий; иногда легкое замешательство нарушит привычный сценарий и едва ли будет замечено теми, кто неправильно распознал ситуацию. Весь мир — не театр, во всяком случае театр — еще не весь мир.

(Если вы организуете театр или, скажем, авиационный завод, вы обязаны найти место для того, чтобы люди смогли повесить пальто или припарковать машины; при этом было бы неплохо, если бы и вешалка, и автостоянка были местами, гарантирующими сохранность пальто и автомобилей.) По всей вероятности, факт «определения ситуации» можно обнаружить почти во всех случаях жизни, но *создают* это определение, как правило, не участники ситуации, — хотя в обществе имеется немало поводов для такого предположения. Обычно люди правильно оценивают, чем должна являться для них ситуация, и действуют соответствующим образом. Верно, что мы сами активно участвуем в упорядочении нашей жизни, но, однажды установив порядок, мы часто продолжаем его механически поддерживать, как будто он существовал вечно. Поэтому, как часто бывает, мы ждем, пока события сегодняшнего дня отойдут в

прошлое, и только тогда можем осознать происшедшее; бывает, сначала что-то делаем, а рассуждения о мотивах и целях содеянного откладываем на потом. Общественная жизнь настолько зыбка и нелепа, что нет никакой необходимости делать ее еще более нереальной.

Хотя анализ социальной реальности не сулит ничего хорошего, в этой книге представлена еще одна попытка анализа социальной реальности. Я старался следовать традиции, заложенной Уильямом Джемсом¹ в его известной работе «Восприятие реальности»², опубликованной впервые журналом «Mind» в 1869 году. Вместо того чтобы спрашивать, что есть реальность, Джемс делает сокрушительный феноменологический прорыв и ставит следующий вопрос: *«При каких обстоятельствах мы полагаем вещи реальными?»* Важно понять отчетливое различие между реальностью происходящего и чувством, что некоторым вещам реальности не хватает. Таким образом, вопрос, при каких условиях возникают подобные чувства, сводится к узкой конкретной задаче: заниматься устройством фотокамеры, а не изображением на снимке.

Отвечая на этот вопрос, Джемс подчеркивал роль избирательности внимания, внутренней связности и непротиворечивости знания. Решающую роль у Джемса играет различение «миров», которые могут стать реальными благодаря нашему вниманию и интересу к ним, возможных подуниверсумов, или, в терминах Арона Гурвича³, «порядков существования», в каждом из которых любой объект определенного рода обретает присущее ему бытие: чувственный мир, мир научных объектов, мир абстрактных философских истин, мир мифа и веры в сверхъестественные силы, мир сумасшествия и т. д. Каждый из этих подмиров, согласно Джемсу, имеет «свой специфический, особый способ существования»⁴ и «каждый мир, пока он находится в сфере нашего внимания, по-своему реален; просто

¹ Джемс Уильям (1842–1910) — американский философ, один из основоположников американского прагматизма. — *Прим. ред.*

² Работа Джемса «Восприятие реальности» опубликована в качестве главы в его книге «Принципы психологии». См.: James W. Principles of psychology. Vol. 2. New York: Dover Publications, 1950. Chap. 21. P. 283–324. [Русский перевод: Джемс У. Психология / Пер. с англ. под ред. и с предисл. Л.А. Петровской. М.: Педагогика 1991. — *Прим. ред.*] Здесь и далее курсив соответствует оригиналу.

³ Гурвич Арон (1901–1973) — немецкий философ, последователь феноменологического направления. — *Прим. ред.*

⁴ James W. Principles of psychology. Vol. 2. New York: Dover Publications, 1950. P. 291.

реальность меркнет по мере снижения внимания»¹. Затем Джемс смягчает столь радикальную позицию, он признает, что чувственный мир занимает особое положение: мы полагаем его самой наиреальнейшей реальностью в силу того, что он поддерживает наши самые сильные убеждения и перед ним вынуждены отступать другие миры². В этом Джемс сходил с учителем Эдмунда Гуссерля³ Луйо Brentano и считал необходимым (к чему пришла и феноменология) различать содержание непосредственного восприятия и приписывание реальности тому, что содержится в восприятии или «заключается в скобки»⁴.

Главный прием Джемса заключался в инспирирующей игре со словом «мир» (или «реальность»). Но, конечно, речь должна идти не о *мире*, а о мире непосредственного восприятия отдельного человека. Фактически дело не доходит даже до мира непосредственного восприятия. Не надо умных слов. Джемс распахнул окна свежему воздуху и свету.

В 1945 году к этой теме обратился Альфред Шютц⁵ в статье «О множественных реальностях»⁶. Его рассуждения удивитель-

¹ Ibid. P. 293.

² Интерес Уильяма Джемса к проблеме множественности миров не был случаен. В работе «Многообразие религиозного опыта» он вернулся к этому вопросу, но с другой стороны. См.: James W. Varieties of religious experience. New York: Longmans, Green & Co., 1902. [Русский перевод: Джемс В. Многообразие религиозного опыта. СПб.: Андреев и сыновья, 1993. — *Прим. ред.*]

³ Гуссерль Эдмунд (1859–1938) — немецкий философ, один из основателей феноменологии. — *Прим. ред.*

⁴ «Но не очевидно ли, что в предложениях, выражающих неверие, сомнение, вопрос или условие, понятия сочетаются точно так же, как и в утверждении, в которое мы твердо верим»? См.: James W. Principles of psychology. Vol. 2. P. 286. Арон Гурвич в книге «Поле сознания» при обсуждении идей Эдмунда Гуссерля делает аналогичное замечание: «Среди таких особенностей мы отметили те, которые касаются разных способов представления, когда одна и та же вещь может представляться в восприятии, потом в воспоминании или воображении; или когда определенное положение дел (собственно содержание предложения) утверждается или отрицается, ставится под сомнение, о нем спрашивают или его полагают вероятным». См.: Gurwitsch A. The field of consciousness. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1964. P. 327.

⁵ Шютц Альфред (1899–1959) — австро-американский социолог, один из основоположников феноменологической социологии. — *Прим. ред.*

⁶ Статья впервые появилась в журнале «Philosophy and Phenomenological Research». 1945. P. 533–576, затем была перепечатана в трехтомнике избранных работ Шютца (Schutz A. Collected Papers. 3 vol. The Hague: Martinus Nijhoff, 1962. Vol. 1. P. 207–259). Более поздний вариант этой работы опубликован в статье: Schutz A. The Stratification of the Life-World // Schutz A., Luckmann T. Structures of the Life-World. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1973. P. 21–98. Переложение идей Шютца имеется в книге Питера Бергера и Томаса Лукмана. См.: Berger P., Luckmann T. The social construction of reality. Garden

но схожи с рассуждениями Джемса, но большее внимание он уделяет анализу условий порождения одной «реальности», одной «конечной области значений» как противоположных другой «реальности» и другой «конечной области значений». Шютц развивает интересную, хотя и не вполне убедительную мысль о том, что мы переживаем особого рода «шок» при резком переходе из одного мира в другой, скажем из мира снов в мир театра: «Существует столько же бесчисленных видов шока, сколько «конечных областей значения», которым я могу приписать свойство быть реальными. Вот некоторые примеры: шок при погружении в мир снов; внутренняя перенастройка, которую мы испытываем, когда поднимается театраль- ный занавес и мы совершаем переход в мир сцены; радикальное изменение установки, когда, рассматривая картину, мы ограничиваем свой взгляд рамой и погружаемся в мир живописи; наше недоумение, разряжающееся смехом, когда, слушая анекдот, мы на время готовы принять вымышленный мир шуток, обнаруживающей глупость повседневного мира, за реальность; переход в воображаемый мир тянувшегося к игрушке ребенка и т. д. То же самое мы видим в многообразии религиозного опыта: например, переживание кьеркегоровского «мгновения» как прыжка в сферу религиозного является шоком наряду с решением ученого сменить энергичное участие в делах «мира сего» на бесстрастное созерцание»¹.

Хотя, как и Джемс, Шютц считал, что «мир труда» занимает доминирующее положение, он значительно сдержаннее высказывался относительно его объективности: «Мы говорим об *областях значения*, а не о субуниверсумах, так как именно значения нашего опыта, а не онтологическая структура объектов конституируют реальность»².

Тем самым, по Шютцу, приоритет принадлежит субъекту, а не объективному миру: «В той степени, в какой общение с себе подобными возможно только внутри мира повседневности, мы обнаруживаем, что мир повседневности, мир здравого смысла занимают первостепенное положение среди

City, NY: Doubleday & Company, 1966. [Русский перевод: Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности: трактат по социологии знания / Пер. с англ. Е.Д. Руткевич. М.: Медиум, 1995. — *Прим. ред.*]

¹ Schutz A. Collected Papers. Vol. 1. P. 231.

² Ibid. P. 230. См. также: Schutz A. Reflections on the problem of relevance / Ed. by Richard M. Zaner. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1970. P. 125. Я признателен Рихарду Гратхоффу за обсуждение идей Шютца.

множества областей реальности. Но мир здравого смысла с самого начала является социокультурным миром, и многие вопросы, связанные с интересубъективностью символических отношений, порождаются изнутри этого мира и в нем находят свое объяснение»¹.

Благодаря тому, что наши тела всегда присутствуют в повседневном мире независимо от нашего насущного интереса, это присутствие предполагает способность воздействовать на повседневный мир и подвергаться воздействию с его стороны². Поэтому вместо того, чтобы говорить о субуниверсуме, порожденном в соответствии с определенными структурными принципами, говорят, что субуниверсум имеет определенный «когнитивный стиль».

Статья Шютца (и его наследие в целом) привлекла внимание этносоциологов благодаря Гарольду Гарфинкелю³, который развил тезис о множественности реальностей и продолжил (по крайней мере, в своих ранних работах) искать правила, по которым можно было бы порождать «миры» с определенными характеристиками. Предполагалось, что спроектированная в соответствии с надлежащим техническим заданием механика будет способна изготовить реальность на заказ. Концептуальная привлекательность этой идеи очевидна. Игра наподобие шахмат открывает для тех, кто умеет играть, обитаемую вселенную, некую плоскость бытия, состав исполнителей с неограниченным, казалось бы, числом ситуаций и ходов. При этом игра почти полностью сводится к небольшому набору взаимозависимых правил и практик. Если смыслы повседневной деятельности так же укладываются в ограниченный набор правил, то их экспликация дала бы могучее средство для анализа социальной жизни. Например, тогда можно было бы обнаружить (вслед за Гарфинкелем), что смысл некоторых отклоняющихся действий состоит в том, чтобы нарушить вразумительность происходящего и таким образом породить всеобщий хаос. Открытие емких конститутивных правил повседневного поведения в социологии было бы равнозначно алхимическому действию — пресуществлению материала обыденной социальной деятельности в проницательное научное исследование. Можно добавить, что, хотя Джемс и

¹ Schutz A. Collected Papers. Vol. 1. P. 294.

² Ibid. P. 342.

³ Гарфинкель Гарольд (р. 1917), — американский социолог, автор «этнометодологической» концепции. — *Прим. ред.*

Шютц убедительно доказывают, что «мир» снов организован иначе, чем мир повседневного опыта, их рассуждения о многообразии миров, о том, можно ли рассматривать повседневную, «бодрствующую» жизнь только как специфический план бытия, связанный с порождением правил, и можно ли вообще рассматривать повседневную жизнь как нечто определенное, представляются весьма сомнительными. Не было достигнуто и существенного продвижения в описании конститутивных правил повседневности¹. Здесь мы сталкиваемся с методологическим затруднением: объявление конститутивных правил напоминает бесконечную игру с участием неопределенного количества игроков. Игроки обычно вступают с пятью-десятью правилами (так собираюсь сделать и я), но нет никаких оснований считать, что другие игроки не будут руководствоваться тысячей дополнительных допущений. Более того, Джемс и Шютц забывают пояснить, что повседневность заключается не в том, что индивид ощущает как реальность, а в том, что завладевает им, поглощает и увлекает его; события повседневности можно считать реальными и одновременно нереальными. Обнаруживается структурное сходство между миром повседневности — забудем на время о невозможности создать сколь-нибудь полный каталог миров — и различными иллюзорными «мирами». Однако нет способа узнать, как это сходство способно изменить наш взгляд на повседневную жизнь.

¹ Многие высказывания Шютца, похоже, так загипнотизировали исследователей, что стали восприниматься как безусловные истины, а не материал для размышления. Трактовка Шютцем «когнитивного стиля» повседневной жизни определяется следующим образом: 1) особое напряжение сознания, а именно бодрствование, порождающее всеобъемлющее внимание к жизни; 2) особое *epoché*, а именно воздержание от сомнений [в существовании внешнего мира]; 3) превалирующая форма спонтанности, то есть труда (осмысленной спонтанности, основанной на проекте и характеризующейся намерением воплотить проектируемое положение вещей в реальность посредством телесных движений, направленных во внешний мир); 4) особая форма переживания индивидуального «Я» (трудовое «Я» как тотальное «Я»); 5) особая форма социальности (общий интерсубъективный мир коммуникации и социального действия); 6) своеобразная временная перспектива (стандартное время, возникающее во взаимодействии между внутренне переживаемым субъективным и космическим временем как универсальная временная структура интерсубъектного мира). Это лишь некоторые особенности когнитивного стиля, принадлежащего конкретной области значения. Пока наши переживания мира — обоснованные или лишенные оснований — соответствуют этому стилю, мы можем считать эту смысловую область реальной и придавать ей статус реальности. См.: Schutz A. Collected Papers. Vol. 1. P. 230–231.

Интерес к направлению Джемса-Шютца недавно пробудился среди тех, кто никоим образом не был связан с феноменологической традицией. Это, в частности, создатели так называемого «театра абсурда», наиболее ярко представленного в аналитических драмах Луиджи Пиранделло. Грегори Бейтсон¹ в своей статье «Теория игры и фантазия»² прямо ставит вопрос о несерьезности и серьезности и показывает, насколько поразителен опыт хотя бы в том, что какая-нибудь частичка серьезного может использоваться в качестве основы для «сборки» несерьезных вариантов того же самого, а иногда вовсе невозможно узнать, что это: розыгрыш или реальность. Бейтсон предложил собственную интерпретацию известного понятия «заключение в скобки» (bracketing) и предположил, что индивиды могут умышленно создавать смешение фреймов (framing confusion) у тех, с кем они имеют дело. Именно в этой статье Бейтсон использует понятие «фрейм» приблизительно в том же смысле, в котором я намерен его исследовать³. Аналогичным образом Джон Остин вслед за Людвигом Витгенштейном⁴ предположил, что считающееся «реально происходящим» имеет достаточно сложную природу, хотя индивид может вообразать что угодно, в этом случае вернее утверждать, что он просто воображает⁵. Необходимо сослаться также на работы

¹ Бейтсон Грегори (Bateson Gregory, 1904–1981) — англо-американский биолог, антрополог, философ, психиатр. Один из первых стал использовать систематическую киносъемку в полевых этнографических исследованиях. — *Прим. ред.*

² Bateson G. A Theory of Play and Fantasy // *Psychiatric Research Reports* 2. American Psychiatric Association (December 1955). P. 39–51. Эту же статью см. также: Bateson G. *Steps to an ecology of mind*. New York: Ballantine books, 1972. P. 177–193. Интересную интерпретацию этой проблемы см. в монографии У. Фрая: Fry W.F., Jr. *Sweet Madness: A study of humor*. Palo Alto, Calif.: Pacific Books, 1968.

³ Эдвард Коун вполне определенно использует термин «фрейм» практически в том же значении, что и Бейтсон, и предлагает схожие направления исследования, но я мыслю совершенно независимо от этих авторов. См.: Cone E.T. *Musical Form and Musical Performance*. New York: W.W. Norton & Company, 1968.

⁴ См., например, труд Л. Витгенштейна: Wittgenstein L. *Philosophical investigations*. Oxford: Basil Blackwell, 1958. Pt. 2. Sec. 7. [Русский перевод: Витгенштейн Л. *Философские исследования* / Пер. с нем. М.С. Козловой // Витгенштейн Л. *Философские работы*. Часть 1. М.: Гнозис, 1994. С. 76–319. Витгенштейн Людвиг (1889–1951) — австрийский философ и логик, основатель аналитической философии. — *Прим. ред.*]

⁵ См. монографию Дж. Остина: Austin J. *Sense and sensibilia*. Oxford: Oxford University Press, 1962. Ch. 7. [Русский перевод: Остин Дж. *Смысл и сенсibili* // Остин Дж. *Избранное*. М.: Идея-Пресс, Дом интеллектуальной книги, 1999. С. 186–198. — *Прим. ред.*]

ученика Дж. Остина, Д.С. Швейдера, в частности на его превосходную книгу «Стратификация поведения»¹. Следует указать разработки исследователей, изучающих обман, хитрость, подлог и другие «оптические» эффекты, а также работы тех, кто изучает «стратегическое взаимодействие», включая и то, как сокрытие и обнаружение мотивов включаются участвующими сторонами в определение ситуации. Исключительно полезна статья Бэрни Глейзера и Ансельма Стросса «Контексты осознания и социальное взаимодействие»². Отметим также современные лингвистические исследования, ориентированные на применение понятия «кода» как механизма, задающего образцы распознавания определенного класса событий.

Я сделал пространные выписки из всех этих источников, претендуя исключительно на их обзор. Мой взгляд на проблему имеет ситуационный характер. В данном случае это означает, что ситуация, складывающаяся в каждый конкретный момент человеческой жизни, как правило, включает несколько других индивидов и не ограничивается взаимно контролируемой ареной межличностного общения (gathering). Я исхожу из того, что, оказываясь в какой бы то ни было ситуации, люди всегда задаются вопросом: «Что здесь происходит?». Не имеет значения, ставится ли этот вопрос явно (в случаях замешательства или сомнения) или возникает по умолчанию (в привычных ситуациях), ответ зависит от способа поведения в данной ситуации. Таким образом, поставив вопрос об определении ситуации, я пытаюсь в этой книге создать фрейм возможного ответа.

Должен сказать, что вопрос: «Что здесь происходит?» достаточно подозрителен. Любое событие можно снимать общим или крупным планом и — что похоже, но не то же самое — с разной глубиной. Нет никаких теоретических аргументов относительно того, с какого расстояния и каким планом надо снимать ту или иную сцену. Для начала расстояние и глубину рассмотрения я выберу произвольно, без каких-либо обоснований³.

¹ Schweider D.S. The stratification of behaviour. London: Routledge and Kegan Paul, 1965.

² Glaser B., Strauss A. Awareness contexts and social interaction // American Sociological Review. Vol. XXIX. 1964. P. 669—679.

³ См. статью Эмануэля Щеглова, в которой анализ понятия «роли» содержит аналогичную интерпретацию. См.: Schegloff E.A. Notes on the conversational practice: Formulating place // Studies in Social Interaction / Ed. by D. Sudnow. New York: The Free Press, 1972. P. 75—119.

Сходная проблема возникает при выборе угла зрения. При дифференциации ролей двух участников ситуации — а это обычное явление — их взгляды на происходящее будут, скорее всего, очень различаться. В этом смысле гольф для игрока является игрой, а для мальчика, подносящего мячи, — работой. Различные интересы, выражаясь словами Шютца, порождают различную мотивационную релевантность. Более того, различия осложняются тем фактом, что смотрящие с разных точек зрения на «одни и те же» события, скорее всего, используют разное расстояние и разную глубину [зрения]. Конечно, некоторые из занимающих другие позиции могут продолжать считать, что их точка зрения не является официальной или «реальной». В гольфе заняты и инструкторы, и мальчики, которые носят клюшки, но и те и другие расценивают свою работу как особенную, они работают на тех, кто играет. В любом случае, я с самого начала утверждаю право выбрать собственную точку зрения, собственную мотивационную релевантность, ограничивая себя в выборе точки зрения лишь тем, чтобы ее обоснованность легко признавалась участниками.

Далее, очевидно, что в большинстве «ситуаций» одновременно происходят разные события, которые, скорее всего, начались в разные моменты времени и могут завершиться так же асинхронно¹. Вопрос: «Что именно здесь происходит?» приводит к единообразному толкованию и упрощению. Пока я позволяю себе и это послабление.

Поэтому говорить о «текущей» ситуации (или о том, что происходит *здесь*) — значит позволить читателю и автору сохранять иллюзию, будто они точно знают, что думает другой, и во всем согласны друг с другом. Очевидно, временной отрезок, охватываемый «сейчас» (также как и пространство, охватываемое «здесь») может сильно варьировать для разных событий и участников. То обстоятельство, что участники, как кажется, легко и быстро приходят к единому пониманию, не умаляет познавательной ценности нашей попытки выяснить, из чего складывается и как устанавливается это видимое согласие. Говорить о том, что происходит перед глазами наблюдателей, значит иметь более обоснованные аргументы, чем те,

¹ Такие ситуации превосходно описаны Роджером Г. Баркером и Гербертом Ф. Райтом. См.: Barker R.G., Wright H.F. *Midwest and its children*. Evanston, Ill.: Row, Peterson & Company, 1964. P. 225–273 (Ch. 7. Dividing the Behavior Stream).

которые обычно используются в социальных науках. Однако это основание все же ненадежно, и принципиальный вопрос о том, как было достигнуто согласие, «что именно» происходит и что считать «происходящим перед глазами», по-прежнему остается без ответа.

Наконец, очевидно, что и ретроспективная характеристика «того же самого» события или социальной ситуации может очень сильно варьировать, а особое мнение индивида о конкретном предприятии может быть обусловлено его позицией. В этом смысле, например, болельщики двух команд на футбольном матче переживают не «одну и ту же»¹ игру, а разные игры: то, что для отличившегося игрока хорошо, для неудачно сыгравшего — плохо.

Из всего этого следует, что терминологически точно и непротиворечиво определить участников совместной деятельности нелегко. Очевидно, «парой» целующихся могут оказаться «муж», встретившийся со своей «женой», или «Джон», опасющийся испортить макияж «Мэри».

Хотя эти вопросы имеют важное значение, они далеко не единственные и для дальнейшего изучения проблемы их окончательное решение не обязательно.

Моя цель заключается в том, чтобы выделить некоторые базовые системы фреймов (frameworks), которые используются в нашем обществе для понимания происходящего, и проанализировать трудности использования фреймов. Я исхожу из того, что человеку может показаться реальным то, что на самом деле является розыгрышем, сном, случайностью, ошибкой, недоразумением, обманом, театральным представлением и т. п. Основное внимание будет уделено обсуждению особенностей нашего восприятия, которые обуславливают необходимость различных прочтений ситуации.

Прежде всего, мы рассмотрим основные понятия исследования. Я трактую их несколько абстрактно и опасаясь, что предложенные мной формулировки слишком расплывчаты с точки зрения стандартов современной философии. Однако в этом имеются и плюсы: с самого начала читатель сможет разделить мои сомнения, чтобы прийти к более или менее определенным выводам.

¹ Это убедительно показано в статье А. Хасторфа и Х. Кэнтрила. См.: Hastorf A.H., Cantril H. They saw a game: A case study // Journal of Abnormal and Social Psychology. Vol. XLIX. 1954. P. 129—234.

Термином «отрезок» (strip) я буду обозначать произвольно выделенную последовательность реальных или фиктивных событий, представленных с точки зрения тех, кто субъективно заинтересован в них участвовать. «Отрезок» может не соответствовать ни естественным, объективным, различиям событий, ни аналитическим определениям, заданным в ходе исследования. «Отрезком» мы будем называть любую совокупность событий (независимо от их реальности), которая может стать исходной точкой анализа.

Разумеется, в книге активно используется термин «фрейм» в его бейтсоновском значении. Определения ситуации создаются, во-первых, в соответствии с принципами социальной организации событий и, во-вторых, в зависимости от субъективной вовлеченности (involvement) в них. Словом «фрейм» я буду обозначать все, что описывается этими двумя элементами. Предлагаемое мной сочетание «анализ фреймов» обозначает тип исследований организации опыта на основе использования указанных понятий.

Имея дело с традиционной исследовательской тематикой, вполне оправданно использовать логически выстроенные секвенции: все сказанное на последующей странице определяется сказанным на предыдущей странице, и новые термины по мере их введения вплетаются в ткань изложения материала. Часто автор испытывает затруднения оттого, что линейное изложение материала препятствует возвращению к сказанному ранее, а также от одновременного использования различных терминов; а читатель бывает неудовлетворен тем, что ключевые понятия нередко используются в пределах ограниченных фрагментов текста — там, где эти понятия толкуются. Для анализа фреймов линейное изложение материала не представляет большого затруднения. В книге нет терминов, которые бы не использовались в обыденной речи. Проблема заключается в том, что, будучи введенным, термин начинает немедленно обрастать дополнительными значениями не потому, что расширяется круг обозначаемых им явлений, а потому, что в каждой новой главе он употребляется заново для обозначения того, к чему он уже применялся. Таким образом, каждая последующая часть исследования становится более запутанной, чем предыдущая, — все время нужно учитывать написанное ранее. Этот процесс напоминает песни с повторяющимися словами, как если бы при анализе фреймов шла речь о том, что «Старый Макдональд

на ферме жил — йя-йя-йо! — И там он цыпляет разводил — йя-йя-йо! / Цып-цып-цып-цып — в доме, цып-цып-цып — на соломе»¹.

Обсуждение проблемы фреймов неизбежно приводит к вопросам, касающимся природы самого обсуждения. При анализе фреймов опять же используются фреймы. Я считаю, что язык достаточно гибок, чтобы выразить любую мысль². Здесь я разделяю позицию Рудольфа Карнапа³: «Предложения, определения и синтаксические правила относятся к языковым формам. Но как выразить сами эти предложения, определения и правила? Необходимо ли для этого создать некий метаязык? А затем третий язык, чтобы объяснить синтаксис этого метаязыка, и так до бесконечности? И возможно ли создать синтаксис языка внутри самого языка? Возникает опасение, что в последнем случае рефлексивные определения приведут к парадоксам, подобным тем, которые описаны Георгом Кантором⁴ в теории трансфинитных множеств и присущих дорасселловской логике. Однако мы увидим, что в той степени, в которой это позволяет многообразие языковых выразительных средств, синтаксис языка можно выразить средствами самого языка, не опасаясь возникновения противоречий и антиномий»⁵.

Иными словами, даже если мы поставим задачу использовать в гуманитарных науках «примеры», «иллюстрации», «яркие случаи», за которыми стоят обыденные теории, это будет как раз тот случай, когда примеры и иллюстрации должны использоваться и в качестве объекта, и в качестве средства анализа.

¹ Имеется в виду многоступенчатая анафора: повторение предыдущего текста в последующем. Этот прием используется, например, в стихотворении «Дом, который построил Джек». — *Прим. ред.*

² Wovon man nicht sprechen kann, ist nicht der satz, "Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen". — То, о чем нельзя говорить, не есть предложение "О чем нельзя говорить, о том следует молчать". Здесь перифраз афоризма 7 из «Логико-философского трактата» Витгенштейна. См.: Витгенштейн Л. Логико-философский трактат / Пер. с нем. М.С. Козловой, Ю.А. Асеева // Витгенштейн Л. Философские работы / Сост. и коммент. М.С. Козловой. Ч. 1. М.: Гнозис, 1994. С. 73. — *Прим. ред.*

³ Карнап Рудольф (1891–1970) — немецко-американский философ и логик, один из основателей логического позитивизма, участник Венского кружка. — *Прим. ред.*

⁴ Кантор Георг (1845–1918) — немецкий математик, автор теории множеств. — *Прим. ред.*

⁵ Carnap R. The logical syntax of language. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1937. P. 3.

Обращаясь к проблеме рефлексивности и утверждая, что обыденный язык вполне адекватен предмету обсуждения, я в то же время не считаю, что лингвистические описания исключают другие аспекты темы. Полное, непосредственное и последовательное методологическое самосознание ориентировано на рефлексивную проблематику и избегает предметных исследований. Поэтому в ходе изложения я буду брать в кавычки слова, употребляемые в особом смысле, хотя кавычки обычно используются для самых разных целей¹. Кавычки, по всей вероятности, имеют непосредственное отношение к проблеме фреймов, и контекст их употребления автоматически обеспечит моим читателям и мне единое понимание предмета обсуждения, хотя мы можем оказаться неспособными к экспликации исследовательских задач. Аналогичная постановка вопроса предпринята в философии обыденного языка. Я знаю, что постоянное «овитгенштейнивание» ключевого термина «реальность» придает ему некоторую легкую многозначность, но продолжаю настаивать на том, что тщательное исследование постепенно приведет нас к пониманию основ, порождающих эту многозначность, и что слово «реальность» как само собой разумеющееся можно принимать до тех пор, пока есть возможность установить, чем занят тот, кто говорит о «реальности».

Еще одно предостережение. Имеется немало веских оснований усомниться в развиваемом мной подходе. Я бы и сам усомнился, если бы не был его автором. Этот подход слишком книжный, слишком общий, слишком далекий от полевой работы, чтобы претендовать на нечто большее, чем на очередную умозрительную зарисовку. Некоторые проблемы, как будет отмечено далее, с трудом поддаются анализу с помощью принятой в книге системы аргументации. Я предлагаю ряд новых терминов, в некотором смысле «фундаментальных», хотя на протяжении многих лет это делают без особого прока и другие авторы. В то же время некоторые сюжеты будто сами напрашиваются в мое исследование, и потому мне не терпится дать

¹ Известно, что кавычки служат нескольким целям: 1) они сообщают о цитировании и маркируют начало и конец цитаты; 2) кавычки могут означать, что употребление соответствующего слова или слов в некотором отношении является спорным и их следует понимать в особом смысле, руководствуясь специальным определением; 3) иногда кавычки указывают на то, что подразумеваемое значение слова бессмысленно, что в действительности не существует вещи, которой присваивается данное имя; 4) кавычки могут указывать на неправильное словоупотребление, тогда они эквивалентны выражению «так называемый»; 5) кавычки могут указывать на обособление формы слов от их значения. Например: предлог «о» короче, чем предлог «над»; слово «chien» означает то же, что и слово «собака» и т. д. Возможны и другие употребления. См.: Richards I.A. How to read a page. New York: W.W. Norton & Company, 1942. P. 66.

общее представление об анализе фреймов, даже если другие задачи останутся невыполненными.

Еще одно опровержение авторской позиции. В книге рассматривается организация опыта, содержание сознания действующего индивида, а не организация общества. Я вообще не претендую на рассмотрение главных объектов социологии — социальной организации и социальной структуры. Эти объекты весьма тщательно изучались и продолжают изучаться безо всяких фреймов. Мое внимание сосредоточено не на структуре социальной жизни, а на структуре индивидуального опыта. Лично я полагаю общество первичным во всех отношениях, а любое участие в нем индивидов — вторичным, поэтому в данной работе рассматриваются исключительно объекты второго порядка. Это исследование имеет изъян даже в выборе предмета, поэтому не нужно искать в книге то, что автор и не предполагал обсуждать. Конечно, рассмотрение природы личностного опыта — а значит, самое серьезное изучение всего, что касается повседневной жизни индивида, — уже предполагает политически окрашенные импликации, причем консервативного толка. Развиваемый здесь подход не улавливает разницы между благополучными и обездоленными классами и, можно сказать, отвлекает внимание от подобных вопросов. Думаю, так оно и есть. У того, кто хотел бы бороться с ложным сознанием и пробуждать в людях их действительные интересы, очень много работы, потому что люди крепко спят. Я же не собираюсь петь колыбельные, а хочу просто-напросто украдкой понаблюдать за тем, как они храпят.

Наконец, замечание относительно используемых материалов. Во-первых, в этой книге я делаю то, что делал и в других книгах, — снова анализирую обман, хитрость, жульничество, разного рода зрелища и т. д., много ссылаюсь и заимствую из того, что написано до меня. Я пытаюсь упорядочить свои размышления и выстроить общее изложение. Это — извинения. Во-вторых, в книге широко используются сюжеты из прессы и популярных книг биографического жанра¹. Значение этих данных трудно переоценить. Ясно, что повседневные события не попадают в выпуски новостей из-за своей типичности. Туда попадают только экстраординарные события, да и те подвергаются редакторскому насилию со стороны пишущих джен-

¹ Анализ случайно опубликованных историй (fillers) приводится Роланом Бартом* наряду с описанием литературных «вольностей». См. Barthes R. Structures of fait-divers // Barthes R. Critical essays. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1972. P. 185–195.

* Барт Ролан (1915–1980) — французский литературовед и семиотик. — *Прим. ред.*

тльменов. Наше понимание мира складывается до новостных историй, и именно оно определяет, какие сюжеты отберут репортеры и как они о них расскажут. «Жареные факты» являются карикатурой на очевидность в силу их интересности; стройность, целостность, самодостаточность и драматизм, присущие этой карикатуре, нимало не соотносятся с фактами повседневной жизни, а если и соотносятся, то весьма топорно. Каждая история — точка, где пересекаются *experimentum crucis*¹ и малозначимые детали. Это принципиально. Передаваемые события в полной мере отвечают нашим запросам: мы хотим не фактов, а типизаций. Репортажи демонстрируют способность нашего конвенционального понимания справляться с причудливыми крайностями социальной жизни, с дальней периферией опыта. Таким образом, то, что вроде бы мешает познавать мир, оказывается искусно выстроенной защитой от него. Мы тиражируем истории, и они не позволяют миру выбить нас из колеи. Я привожу эти истории не для доказательства верности своего анализа, а для прояснения того, как сквозь все редакторские дрепоны пробиваются наши основополагающие убеждения об устройстве мира. Я стараюсь вытащить из этих историй то, что в них заложено.

Приводимые данные имеют еще один недостаток. Я собирал их в течение многих лет, руководствуясь непостижимыми для себя самыми принципами отбора материала, которые к тому же менялись из года в год, так что теперь я не смогу их восстановить, даже если бы очень захотел. Поэтому тут содержится еще карикатура и на систематическую выборку.

Кроме газетных вырезок я использовал другие, не менее сомнительные, документальные источники. Поскольку мое исследование нацелено на рассмотрение опыта как такового, не важно «современного» или какого-то другого, я обращался к мультфильмам, комиксам, романам, кино и особенно к театру. При отборе этих материалов у меня также не было никаких пристрастий, как и при отборе материалов из прессы. Конечно, я ввожу в оборот источники, которыми пользуются пишущие люди иных профессий, например обращаюсь к литературной и театральной критике современной «высокой» культуры, социологической журналистике, которая пытается проследивать как поверхностные изменения в рыночном сегменте повседневного опыта, так и природу общества в целом. Поэтому многое из того, что я говорю об этих материалах, уже не раз сказано известными критиками и журналистами и зна-

¹ *Experimentum crucis* (лат.) — решающий эксперимент. — Прим. ред.

чительно лучше. Я могу оправдывать свое бесцеремонное вторжение в чужую область лишь тем, что использую особый ракурс, в котором не проводятся различия между хорошим и плохим романом, между современной и классической пьесой, водевилем и оперой. Все они одинаково полезны для истолкования отрезков жизни. Я цитирую и широко известные, признанные шедевры, и незначительные произведения, попавшие в мое поле зрения во время работы над книгой, но не потому, что наделяю эти образцы жанра особой культурной ценностью и знаком высшей пробы. Критики и обозреватели цитируют классику при разборе современных произведений, чтобы показать, насколько они значительны и искусны. Я обращаюсь к этим текстам, как и к их критике, исключительно из-за их доступности. В самом деле, они доступны каждому и тем самым образуют нечто вроде общественного фонда знакомого всем опыта, указывая на который, писатель может быть уверен в том, что он известен читателю.

* * *

Это введение. Автор пытается очертить рамки написанного. Объяснения, извинения, оправдания нужны для того, чтобы задать общую перспективу последующему изложению, отделить недостатки текста от недостатков самого автора, ибо он надеется, что станет от этого более защищенным, чем он был бы без «Введения»¹. От подобных ритуальных действий нет

¹ Джейкоб Брекман опубликовал исключительно полезную книгу «Прикид» (The put-on). В двенадцатистраничном предисловии он писал: «Что такое обновить текст? Если бы “обновление текста” означало замену устаревших анекдотов свежими, рассказом о том, как создается внешний вид бутиков, телевизионных игровых шоу, магазина модной одежды Сирса, воркования редактора: «После прочтения романа возникает вопрос: “Не дурачит ли нас автор?”», тысяч хитро подмигивающих торговцев, как бы намекающих: “Я знаю, что ты знаешь, что я пытаюсь тебе впарить. Давай попробуем вместе сыграть лохов”. Если бы я мог “обновить” все эти выдумки, если бы добавил к ним то, что я думаю об обручении Тини Тима, о фильмах Пола Моррисси, смерти Пола Маккартни, сочинение стало бы отдавать подделкой. Я думаю, пусть это сочинение останется таким, какое оно есть — разумеется, не по синтаксису, а в своем первоначальном замысле, — частью культурной истории. Оно может сохранить достоверность применительно к своему настоящему, соотносенному с месяцами или днями; кто сегодня усомнится, что время быстротечно? Даже если образ не застыл в окаменелости, а воспринят и усвоен, его звездный час — когда наконец-то все осуществилось, когда наконец-то все открылось! — утрачен навек. Все, что мы оставляем в прошлом, — “обновленные” записи, кажущиеся гротескными в расправленном и разглаженном виде, нечто отжившее свое время и несущее на себе печать пролетевших бурь. Если бы я писал эти строки сегодня (что само по себе невозможно), вряд ли что-нибудь из них осталось в том же виде. Чувство реальности, которая должна быть каким-то образом записана, в высшей степени обман-

большого прока. Конечно, подобные усилия могут увенчаться успехом, когда они направлены на осмысление и разъяснение того, как следует читать толстую книгу. Еще больший успех гарантирован предисловию ко второму изданию, уже имевшему предисловие, ибо в этом случае мы имеем перед собой пример переосмысления переосмысленного.

* * *

А как быть с комментариями к предисловиям? Куда приведет автора и его читателя (оратора и его аудиторию) рассмотрение такой-то темы в таком-то ракурсе? Могут ли комментарии исправить пренебрежительно-критичное отношение читателя к писанию предисловий как виду деятельности? А если окажется, что автор предисловия заранее и специально задумывал его как образец того, что заслуживает пренебрежения и критики, которые оно и вызвало? Будет ли в этом случае предисловие ретроспективно переосмыслено читателем как текст, который в действительности является не предисловием, а лишь не к месту вставленной его иллюстрацией? А если признание в неблагоприятных намерениях не убедительно и сохраняется возможность последующего разоблачения? Что тогда?

* * *

Оправдывает ли хоть как-то последний комментарий легкомысленность моего замысла прокомментировать предисловие, как в случае с книгой, посвященной разбору юмора, когда

чиво. Если я сейчас не буду писать, как я смогу исправить написанное ранее?» См.: Brackman J. The put-on. New York: Bantam Books, 1972. Брекман показывает, сколь быстроменяются культурные события — объекты культурного интереса. Столь же быстро меняется освещение событий. Из работы Брекмана следует, что смысл описаний культурных событий заключается в том, чтобы делать не вполне осознанное общезвестным, и делать это впервые, раньше всех, поскольку повторение одного и того же, опубликование известного неизбежно воспринимается как «старье». Мне кажется, во всем этом содержится немалая доля правды о перипетиях бытования культуры, причем здесь обязательно присутствует подспудный читательский интерес, поддерживающийся увлекательностью культурного события. Этот интерес быстро проходит, и автор обнаруживает, что его сочинение уже утратило бытую увлекательность. Действительно, каждый исследователь анекдотов так или иначе сталкивался с этой проблемой, ведь все, что сегодня вызывает смех, завтра будет выглядеть скучным. Но, учитывая настойчивость, с которой Брекман возвращается к вопросу о повторных публикациях, можно считать его предисловие фреймом, задающим определенный способ прочтения. Речь идет о том, что предисловие действительно может отделить творца от его творения. Имеется в виду, что текст выражал его мысль только *тогда*, но не сейчас.

автору могут простить дурные шутки, но не дурно выполненный анализ шуток? Если современный сочинитель прямо по ходу своего романа напишет: «Дорогой читатель, если ты добрался до этих строк, то наверняка понял, как я ненавижу этого героя» — он сразу же потеряет доверие читателей. А что произойдет, если автор напишет, что хотел бы применить этот прием, да знает, что мы ему не позволим?..

А как быть с дискуссиями о легкомысленности и очевидности? Неверно произнесенное слово, я думаю, можно рассматривать как пример неправильного произношения. Но может ли автор в своем произведении занять определенную позицию, а затем заявить, что лишь приводил примеры дурного вкуса и недостатка утонченности? Должен ли он показать (а если должен, то как), что его заявления не были просто приемом, чтобы с наименьшими потерями выйти из непредвиденного неловкого положения?

Если бы, выражая благодарность помогавшим мне коллегам, я бы написал на первых страницах книги: «А вот Ричард К. Джеффри мне не помогал», а потом, на последних страницах «Введения», стал бы утверждать, что хотел немного пошутить, а заодно и продемонстрировать негласные нормы выражения благодарности? Этот шаг был бы расценен как дурная шутка и понят либо как попытка *post hoc*¹ отказаться от притязаний на остроумие, либо как признание в том, что читателю по причинам, которые, может быть, станут понятными впоследствии, морочили голову каким-то неизвестным мистером Джеффри. А если, как в данном случае, суть проблемы заключается в том, что во вводной главе обсуждается жанр введений и, следовательно, ее изначально нельзя считать «введением» в прямом смысле этого слова? Что тогда?

Смогу ли я теперь кого-нибудь убедить, что Ричард К. Джеффри мне действительно не помог? Убедительно ли было мое предыдущее предложение? А если бы я употребил сослагательное наклонение: «После всего этого, смог бы я убедить вас?..» и т. д. Что тогда? Не превратится ли от последнего комментария мое первоначальное утверждение в иллюстрацию и не окажется ли опять под сомнением участие Ричарда К. Джеффри?

¹ *Post hoc (лат.)* — после этого. — Прим. ред.

А если это предисловие, и комментарии к предисловию, и комментарии к комментариям к предисловию будут поставлены под сомнение, то как это отразится на читательском восприятии звездочек, которые отделяют комментарии друг от друга? И если сами комментарии и предисловие не отразились поначалу на функции звездочек, то не нарушает ли задаваемый вопрос предназначение звездочек и других средств членения текста?

Если бы я написал буквально так: «А что можно сказать о значках ***, которые отделяют комментарии и т. п.», — был бы уместным такой оборот и можно ли на этот счет сформулировать какое-нибудь простое правило? Учитывая мотивационную релевантность тех, кто занимается правописанием, в книге по орфографии уместно привести примеры правильного письма, отвлекаясь от значения слов. Точно так же в книге по географии вполне уместно вместо слов использовать карты. Но когда герой детектива находит зашифрованную записку на клочке бумаги и автор помещает еще и ключ в середину страницы, как карту в книге по географии, чтобы читатель видел и шифр, и шифровку, он заставляет читателя переключиться на нехудожественный фрейм. Возникает вопрос: имеет ли он на это право? Не слишком ли остроумно для антрополога писать о роли метафоры в науке и употреблять «биологическую» лексику: «Всякий раз чувствуешь что-то овечье, когда в социальные науки привносят метафору. Возможно, такое ощущение исходит от ее тонкорунной мягкости и шелковистости»¹. Аналогичным образом, если я попытаюсь ловчить с предисловиями, разве это не отличается от описания уловок в предисловиях (к которым, кстати, нет нужды прибегать в начале любого исследования). Разве нет разницы между деланием и описанием того, что делается? Допустимо ли мне при рассмотрении этих вопросов приводить свой собственный текст («А если бы я написал буквально так: “А как это отразится на ***, которые отделяют комментарии и т. п.”, уместно ли такое использование») в качестве иллюстрации? А что касается последнего предложения, можно ли еще сомневаться в употреблении звездочек? В конце концов, какие могут быть сомнения в том,

¹ Fernandez J.W. Persuasions and performances: Of the beast in every body and the metaphors of everyman // Daedalus. Winter. 1972. P. 41.

печатать ли сомнительные места, приводимые в качестве примера сомнительных мест?

* * *

Если бы я продолжал комментировать предложение, следующее за последним предложением, содержащее заковыченную цитату и звездочки, применимость которых сомнительна, можно было бы цитировать и это предложение, то есть использовать соответствующие знаки пунктуации и, кроме всего прочего, оставить читателю возможность без особых усилий понять, что и о чем тут говорилось? Можно ли таким образом достичь пределов допустимого в печатном слове?

* * *

Анализ фреймов имеет дело именно с такими вопросами.

Первичные системы фреймов

I

Когда в нашем западном обществе человек распознает какое-либо конкретное событие, во всех случаях он вкладывает в свое восприятие одну или несколько систем фреймов или схем интерпретации, которые можно назвать первичными. В самом деле, фреймы присутствуют в любом восприятии. Я говорю именно о первичных фреймах, потому что применение человеком схемы или перспективы не зависит ни от какой другой базовой или «настоящей» интерпретации и не восходит к ним; несомненно, первичная система фреймов являет собой как раз то, что обнаруживает нечто осмысленное в тех особенностях сцены, которые в ином случае не имели бы никакого смысла.

Первичные системы фреймов различаются по степени организации. Некоторые из них представляют собой хорошо разработанную систему учреждений, постулатов и правил, другие — их большинство — не имеют, на первый взгляд, отчетливо выраженной формы и задают лишь самое общее понимание, определенный подход, перспективу. Однако независимо от степени своей структурной оформленности первичная система фреймов позволяет локализовать, воспринимать, определять практически бесконечное количество единичных событий и присваивать им наименования. Похоже, человек не осознает внутреннюю структуру фреймов и, если его спросить, вряд ли сможет описать ее с большей или меньшей полнотой, что не мешает ему пользоваться фреймами без каких-либо ограничений.

В повседневной жизни нашего общества, если не проводится вполне последовательно, то достаточно отчетливо ощущается различие между двумя обширными классами первичных систем фреймов — назовем их природными и социальными¹. Природные системы фреймов определяют события как ненаправлен-

¹ Данное различие является реинтерпретацией понятий региона «неодушевленного» и региона «духа», введенных Э. Гуссерлем в «Идеях II» и обсуждавшихся А. Шютцем. См.: Schutz A. Collected papers I: The problem of social reality / Ed. by M. Natanson, The Hague: Martinus Nijhoff, 1962. Русский перевод: Шютц А. Основной аргумент «Идей II» Гуссерля // Шютц А. Смысловая структура повседневного мира: Очерки по феноменологической социологии / Пер. с англ. А.Я. Алхасова, Н.Я. Мазлумяновой; под ред. Г.С. Батыгина. М.: Изд-во Института Фонда «Общественное мнение», 2003. — Прим. ред.

ные, бесцельные, неодоушевленные, неуправляемые — «чисто физические». Принято считать, что неуправляемые события полностью, от начала до конца, происходят благодаря «естественным» факторам, что никакое волеизъявление, каузально или интенционально, не вмешивается в их естественный ход и нет никого, кто бы постоянно направлял их к цели. Невозможно представить себе успех или неудачу применительно к таким событиям; здесь нет места ни негативным, ни позитивным санкциям. Здесь царят детерминизм и предопределенность. Существует некоторое понимание относительно того, что события, воспринимаемые в рамках одной подобной схемы, могут быть редуцированы к другим событиям, воспринимаемым в более «фундаментальной» системе фреймов, и некоторые общепринятые понятия, например сохранения энергии или единичного, разделяются всеми. Элегантные версии природных систем фреймов можно найти, естественно, в физических и биологических науках¹. В качестве самого простого примера можно взять сводку о погоде.

Социальные фреймы, напротив, обеспечивают фоновое понимание событий, в которых участвуют воля, целеполагание и разумность — живая деятельность, воплощением которой является человек. В такой деятельной силе нет неумолимости природного закона, с ней можно договориться, ее можно задобрить, запугать, ей можно противостоять. То, что она делает, можно назвать «целенаправленным деланием». Само делание подчиняет делателя определенным «стандартам», социальной оценке действия, опирающимся на честность, эффективность, бережливость, осторожность, элегантность, тактичность, вкус и т. п. Поддерживается постоянное управление последствиями деятельности, то есть непрерывный корректирующий контроль, особенно явственный в тех случаях, когда действие неожиданно блокируется или сталкивается с искажающими воздействиями и когда требуются немалые усилия, чтобы компенсировать их.

¹ Эдвард Шилз в исключительно интересной статье о социально-политических аспектах морального порядка «Харизма, порядок и статус» пишет: «Все фундаментальные открытия современной науки в космологии, астрономии, медицине, неврологии, геологии, генетике имеют важное значение в качестве фундаментального космического порядка. Научный порядок, подобно порядку, открываемому теологией, подчинен своим императивам. Иметь «регулярные отношения» с научной истиной, подходить ко всему «научно», поступать «как подобает ученому» — все это в той же мере следствия разворачивающихся научным исследованием императивов порядка, в какой богобоязненность следствие теологического императива религиозного порядка». См.: Shils E. Charisma, order and status // American Sociological Review. 1965. Vol. XXX. P. 204.

Учитываются мотивы и намерения, что помогает установить, какой из множества социальных фреймов применим для понимания событий. Примером «целенаправленного делания» может служить опять же сводка погоды. Здесь мы имеем дело с делами, а не просто с событиями. (Внутри социального мира мы придерживаемся очевидных фундаментальных различий, например целеполагания человека и целесообразности в поведении животных, но об этом мы будем говорить ниже.) Мы используем один и тот же термин «причинность» по отношению и к слепым силам природы, и к последствиям преднамеренных действий человека, рассматривая первые как бесконечную цепь причин и следствий, а вторые как то, что так или иначе начинается с мысленного решения¹.

В нашем обществе принято считать, что мыслящее существо может приспособиться к природным процессам и извлекать пользу из его детерминированности — для этого надо лишь отдать дань замыслу природы. Более того, мы догадываемся, что, быть может, за исключением чистой фантазии и выдумки, всякая попытка действовать будет непременно сталкиваться с природными ограничениями и что для достижения цели необходимо использовать, а не игнорировать это обстоятельство. Даже играя в шахматы вслепую, игроки вынуждены сообщать друг другу ходы, и этот обмен информацией требует учета физически адекватного целенаправленного использования голоса или руки для записи ходов. Отсюда следует, что, хотя природные события происходят без вмешательства мысленных действий, их нельзя совершить, не вторгнувшись в природный порядок. Поэтому любой сегмент социально направленного действия можно в определенной степени анализировать и на основе природной схемы.

Целенаправленные действия можно понимать двояко. Во-первых, и это относится в той или иной степени ко всем действиям, речь идет о явных манипуляциях предметами естественного мира в соответствии с конкретными возможностями и ограничениями; во-вторых, субъект действия может включаться в особые, специфические и многообразные миры. Поэтому

¹ В утонченных философских определениях невольно отражается смутность наших представлений об этом вопросе. См., например, публикации: Danto A. What we can do // *Journal of Philosophy*. 1963. Vol. LX. P. 435–445; Danto A. Basic actions // *American Philosophical Quarterly*. 1965. Vol. II. P. 141–148; Davidson D. Agency // *Agent, action and reason* / Ed. by R. Binkley, et al. Toronto: University of Toronto Press, 1971. P. 3–25.

игра в шахматы содержит два принципиально различающихся основания: одно полностью принадлежит физическому миру, где происходит пространственное перемещение материальных фигурок, другое относится непосредственно к социальному миру противоборствующих в игре сторон, где ход можно сделать и голосом, и жестом, и по почте, и передвижением фигуры. В поведении за шахматной доской легко различить передвижение фигур и ходы. Легко отличить неудачный ход, сделанный из-за неверной оценки ситуации на доске, от хода, сделанного невпопад, то есть не соответствующего конкретным социальным стандартам выполнения физических действий. Заметьте, однако, что обычно игроки не фиксируют свое внимание на процессе перемещения фигур в отличие от человека, который, скажем, только учится пользоваться протезом и вынужден сознательно контролировать физические движения. По-настоящему проблемны и важны лишь решения о выборе нужного хода, а передвинуть фигуру, когда решение уже принято, — не проблема. С другой стороны, существуют такие целенаправленные действия, например установка раковины или подметание улиц, при которых для манипулирования объектами физического мира требуются непрерывные сознательные усилия; само действие, принимающее вид «практической процедуры», конкретной задачи, «чисто утилитарного» действия, — это действие, цель которого нелегко отделить от физических средств, используемых при его выполнении.

Системы социальных фреймов включают в себя правила, но эти правила различны. Например, движения шахматиста регулируются правилами игры, большинство которых действует на протяжении всей партии; с другой стороны, физические манипуляции шахматиста регулируются другой системой фреймов, отвечающей за движения тела, и эта система, если конечно здесь можно говорить об *одной* системе фреймов, может проявлять себя в ходе игры только в той или иной степени. Поэтому, несмотря на то, что правила игры в шахматы и правила дорожного движения поддаются ясному и краткому изложению, между ними имеется существенное различие. Игре в шахматы присуще понимание игроками основной цели, тогда как правила дорожного движения не предписывают, куда нам ехать и почему нам следует хотеть ехать именно туда, а только устанавливают ограничения, которые мы должны соблюдать, двигаясь к цели.

Следовательно, мы воспринимаем события в терминах первичных фреймов, и тип используемого фрейма задает спо-

соб описания события. Восход солнца — естественное событие; когда мы задерживаем штору, чтобы не видеть восхода, осуществляется целенаправленное действие. Если следовательно интересуется *причиной* смерти, он ожидает ответа, сформулированного в терминах физиологии; когда он спрашивает, *как это произошло*, он ждет драматического социального описания, возможно, включающего в себя описание некоторой преднамеренности происшедшего¹.

Таким образом, категория базовой системы фреймов имеет первостепенное значение, и я бы хотел остановиться на ней подробнее. Весьма досадное обстоятельство заключается в том, что в любой момент своей деятельности индивид применяет сразу несколько систем фреймов. («Мы подождали, пока кончится дождь, а затем вновь продолжили игру».)

Конечно, иногда какая-то определенная система фреймов оказывается в высшей степени релевантной для описания ситуации и обеспечивает предварительный ответ на вопрос «Что здесь происходит?». Ответ следующий: событие либо действие, описанное в некоторой базовой системе фреймов. И только потом можно заняться детальным анализом того, что подразумевается под «мы», «это», «тут» и как достигается подразумеваемый консенсус.

Теперь необходимо сказать следующее. Когда с помощью осей *x* и *y* мы устанавливаем местоположение точки или представляем шахматную доску как матрицу, определяющую схему хода, понятие базовой системы фреймов приобретает доста-

¹ Houts M. Where death delights. New York: Coward-McCann, 1967. P. 135–136. Г. Свенсон приводит аналогичные аргументы и предупреждает, что само по себе это различие нам ничего не дает: «Мы понимаем или объясняем какое-то эмпирическое событие, показывая, что оно является примером, аспектом, фазой, следствием или причиной других событий. Концептуализация есть символическая формулировка таких отношений. Объяснение события предполагает несколько его концептуализаций. Например, движение руки может быть концептуализировано в физических терминах как высвобождение энергии, в биологических терминах — как нейромускулярный процесс, в психологических терминах — как симптом тревожности, а в социальных терминах — как жест приветствия. Особенно опасно для нас то, что такого рода истолкование, множественная концептуализация события, подменяет определение шагов, посредством которых события одного порядка — поведенческое взаимодействие — превращаются в события другого порядка — социальное взаимодействие. То обстоятельство, что движение руки можно с одинаковым успехом понимать как показатель тревожности и как жест приветствия, ничего нам не говорит о том, что оно может быть и тем, и другим одновременно или быть одним, не будучи другим. Понимание предполагает множественную классификацию. То, что нам нужно, это взаимосвязанные смыслы событий». См.: Swanson G. On explanations of social interaction // Sociometry. 1965. Vol. XXVIII. P. 110.

точно отчетливую форму, хотя и здесь существует проблема зависимости частного фрейма от нашего общего понимания фреймов данного типа. Но когда мы наблюдаем события повседневной жизни, скажем приветствие при мимолетной встрече или жест покупателя, означающий вопрос о цене товара, определение базовой системы фреймов, как уже отмечалось выше, гораздо более сомнительно. Именно здесь представители того направления, которому следую и я, терпят полный крах. Говорить о «повседневности», или, как А. Шютц, о «мире открытых практических реалий», все равно, что стрелять вслепую. Подразумевается, что наблюдение содержит либо великое множество фреймов, либо вообще не содержит ни одного. Чтобы продвинуться в изучении этой проблемы, следует принять некоторый домысел, рабочее допущение, что акты повседневной жизни открыты для понимания благодаря наполняющей их смыслом базовой системе фреймов (или несколькими системам) и что проникновение в эту систему не является тривиальной и, я надеюсь, невыполнимой задачей.

До сих пор я ограничивался описанием тех первичных систем фреймов, которые используются индивидом (в здравом уме и твердой памяти) при определении смысла происходящего, разумеется с учетом его интересов. Конечно, индивид может занимать «ложную» позицию в своих интерпретациях, то есть заблуждаться, не зная истинного положения дел, что-либо недомысливать. «Ложные» интерпретации постоянно будут в центре нашего внимания. Здесь я хотел бы указать на общепринятое мнение, что в нашем обществе люди часто добиваются успеха, следуя определенным системам фреймов. Элементы и процессы, которые человек считает значимыми, распознавая поведение, часто *действительно* тождественны тем, которые манифестируются в самом поведении — почему бы и нет, коль скоро сама общественная жизнь часто организована таким образом, чтобы люди могли ее понимать и действовать в ней. Таким образом, мы принимаем соответствие или изоморфизм восприятия структуре воспринимаемого несмотря на то, что существует множество принципов организации реальности, которые могли бы отражаться, но не отражаются в восприятии. Поскольку в нашем обществе многие находят это утверждение полезным, к ним присоединяюсь и я¹.

¹ Конечно, некоторые исследователи могут считать, что моя позиция не единственно возможна и даже неуместна и что следует ограничиться анализом представлений субъекта, не затрагивая вопрос об их надежности, то есть

II

Взятые вместе, первичные системы фреймов определенной социальной группы конституируют центральный элемент ее культуры, особенно в той мере, в какой порождаются образцы человеческого понимания, сопряженные с основными схемами восприятия, соотношениями этих типов и всеми возможными силами и агентами, которые только допускаются этими интерпретативными формами (*designs*). Представим себе фрейм фреймов социальной группы — систему верований, «космологии», — это та область исследований, которую узкие специалисты по проблемам современного общества предпочитают оставить другим. Интересно, что на такой огромной территории, как США, можно лишь весьма условно говорить о сходстве когнитивных ресурсов. Люди, придерживающиеся во многом одних и тех же убеждений, могут расходиться, например, в мнении относительно существования ясновидения, вмешательства сверхъестественных сил и т. п.¹ (По всей вероятности,

объективном содержании этих представлений, за исключением того случая, когда сама проблема рассматривается с этнографической точки зрения. Нередко предмет исследования смешивается со средствами его изучения. Это подводит нас к особой теме, связанной с требованием отличать обобщения автора от его субъективных трактовок, которые он готов отстаивать перед кем угодно. (Я уверен, что и авторам не следует игнорировать данное требование, поскольку они часто получают возможность раскрыть суть дела исключительно благодаря его отличию от мнения.) Более того, хотя все интерпретативные конструкции должны рассматриваться как предмет исследования, *некоторые* из них не создаются ради самого анализа, а лишь *предваряют* его.

¹ По одному из сообщений Ассошиэйтед Пресс (San Francisco Chronicle. 1968. March 4.), полковник военно-морских сил США Дэвид Лаундс приказал младшему капралу Д.И. Исгрису использовать чудодейственные медные прутья для поиска подземных ходов, которые, как он полагал, могли прорыть вьетнамцы. «Совершенно неважно, глупость это или не глупость. Я не считаю медные прутья глупостью, и мы их используем», — сказал начальник базы. Личный состав третьей роты первого батальона 26-го полка (подчиненные Уэллса — начальника гарнизона, на территории которого обнаружили прорытые вьетнамцами ходы) и сейчас использует волшебные прутья. Путь в руках человека должны либо скрещиваться, либо отклоняться друг от друга над подземным ходом в зависимости от того, кто их держит. В подобных проявлениях интеллектуализма военные не одиноки. Джон С. Боттомли в свою бытность помощником генерального прокурора штата Массачусетс лично распорядился привлечь в качестве последнего средства голландского ясновидца Питера Гуркоса для установления личности серийного убийцы в Бостоне. См. Frank G. The Boston strangler. New York: New American Library, 1966. P. 87—120. Широко освещавшиеся в прессе и на телевидении попытки покойного епископа Джеймса Пайка установить контакт со своим сыном в потустороннем мире — пример из того же ряда. См.: Time. 1967. October 6;

вера в бога и святость его представителей в этом мире являет собой широчайшую базу для расхождения мнений в нашем обществе по поводу сверхъестественных сил. Социологов от обсуждения этой темы обычно удерживают соображения такта.)

III

При всех своих недостатках концепция первичной системы фреймов позволяет обозначить пять принципиальных проблем и оценить их роль в нашем понимании мироустройства.

1. Во-первых, «комплекс необычного». Когда происходит либо создается нечто такое, что заставляет сомневаться в самом взгляде на событие, кажется, что для понимания случившегося необходимо допустить существование неведомых природных сил или принципиально новых возможностей влиять на ход событий, — вероятно, в последнем случае предполагается участие и неведомых агентов. Сюда относятся случаи воображаемой высадки пришельцев из космоса и общения с ними, чудесные исцеления, явления хтонических чудовищ, левитация, лошади со склонностью к математике, предсказания судьбы, контакты с умершими и т.п. Подразумевается, что эти чудесные события сопряжены со сверхъестественными природными силами и способностями. Сюда относятся астрологические воздействия, ясновидение, экстрасенсорное восприятие и т. п. Книги типа «хотите верьте, хотите нет» наполнены детальными описаниями «еще не разгаданных» событий. Иногда и сами ученые создают такого рода новости, как говорится, «привлекая серьезное внимание» к экстрасенсам, НЛО, влиянию фаз Луны¹ и т.п. Многие могут вспомнить хотя бы одно событие, которому сами они так и не нашли разумного объяснения. Хотя, как правило, когда происходит необычное событие, люди ожидают, что скоро

Holzer H. The psychic world of bishop pike. New York: Crown Publishers, 1970; Pike J.A., Kennedy D. The other side. New York: Dell Publishing Co., 1969. Свообразную историческую трактовку увлечения спиритуализмом в поздневикторианской Англии дает Рональд Пирсал (Pearsall R. The table-rappers. London: Michael Joseph, Ltd., 1972). Я мог бы добавить, что верящие в оккультные силы часто убеждены, что стоят на научной точке зрения, которая, как они думают, еще не принята официальными авторитетами науки. Об этом см. неопубликованную работу Марчелло Труцци. См.: Truzzi M. Towards a sociology of the occult: Notes on modern witchcraft // Religious movements in contemporary America / Ed. by I. Zaretsky, M. Leone. Princeton: Princeton University Press, 1974. P. 633—645.

¹ См., например, материал под названием «Помешанные ученые»: Time. 1972. January 10.

ему найдут «простое», «естественное» объяснение, которое раскроет тайну и вернет происшедшее в круг обычных явлений, к логике, которой они обычно руководствуются, объясняя связи между природными событиями и целенаправленными действиями. Конечно, люди сопротивляются, когда фреймы фреймов начинают изменяться. Событие, которое не может быть истолковано в рамках традиционной космологии, вызывает растерянность, по крайней мере озабоченность публики. Можно привести немало примеров из массовой печати.

Аламаско, штат Колорадо. Вскрытие лошади, убитой, как считают ее владельцы, обитателями летающей тарелки, показало, что ее брюшная полость, черепная коробка, а также столб позвоночника пусты.

Патологоанатом из Денвера, пожелавший остаться неизвестным, заявил, что отсутствие органов в брюшной полости не поддается объяснению.

При вскрытии, которое происходило в воскресенье вечером на ранчо, где был обнаружен полый труп лошади, присутствовали четыре члена Денверского отделения Национального исследовательского комитета аэрокосмических явлений.

Вскрыв черепную полость лошади, патологоанатом обнаружил, что она пуста. «Определенно, в черепе должно было быть немало жидкости», — сказал патологоанатом.

Владельцы лошади выразили уверенность в том, что она была убита пришельцами из летающей тарелки. Несколько жителей городка Сан-Луис-Уолли, где, по сообщениям прессы, за несколько дней до происшедшего не менее восьми раз видели по вечерам неопознанные летающие объекты, согласились с этой версией...¹

Вполне ожидаемым оказывается следующее заключение.

Москва (Ассошиэйтед Пресс). По сообщениям советских газет, изобличена в мошенничестве русская домохозяйка, которая семь лет назад стала виновником мировой сенсации, утверждая, что «видит пальцами».

Пять ученых, подвергших проверке Розу Кулешову, сделали вывод, что она подглядывала сквозь неплотную повязку.

Мадам Кулешова, знаменитость в своем родном городе, получила мировую известность в 1963 году, когда приписываемый ей дар видеть с помощью пальцев широко освещали советские газеты.

В отчете комиссии говорится, что подтверждение способностей мадам Кулешовой в 1963 году было ошибкой. Тогда ее подвергли испытаниям советские ученые: они разными способами закрывали ей глаза и направляли на ее руки лучи разного цвета.

¹ San Francisco Chronicle. 1967. October 10.

Как установила комиссия, излучатель света издавал «характерное шелканье и жужжание», что помогало испытуемой заранее определить, какой цвет будет следующим¹.

Позволю себе повторить сказанное выше: в нашем обществе широко распространено убеждение в том, что все без исключения события можно поместить в некоторую конвенциональную систему значений и управлять ими. Мы допускаем необъясненное, но необъяснимое принять не можем.

2. Космологические представления, самые всеобъемлющие из наших представлений, лежат в основе самого банального развлечения — всякого рода трюков, которые поддерживают доминирование и контроль волевого действия над тем, что на первый взгляд кажется почти невероятным. Каждый знает, что такое жонглирование, хождение по канату, джигитовка, серфинг, фристайл, метание ножей, прыжки в воду с огромной высоты, каскадерская езда на автомобиле, а теперь и космонавтика, — полеты космонавтов самые дерзкие из человеческих предприятий, хотя они и сопряжены с верой в американскую технологию. Сюда можно также отнести и такие экзотические случаи, когда человек обучается управлять своими физиологическими процессами, например регулировать кровяное давление или подавлять болевые реакции. Важную роль в демонстрации трюков играют «действия животных». Дрессированные тюлени, прирученные морские львы, танцующие слоны и прыгающие сквозь обруч хищники — все они являют собой пример выполнения обычных целенаправленных действий необычными агентами и тем самым привлекают внимание к космологическому разделению, которое проводится в нашем обществе между человеческой деятельностью и животным поведением. Аналогичное значение имеют показы дрессированных животных, выполняющих утилитарные задачи, которые принято считать исключительной прерогативой человека. Например, водители цепенеют при виде шимпанзе, сидящего за рулем открытого спортивного автомобиля, в то время как дрессировщик притворяется спящим на заднем сидении. Один австралийский фермер использовал целую стаю обезьян для уборки урожая². Можно добавить, что тот же

¹ The New York Times. 1970. October 11.

² Некоторые сведения о труде приматов содержатся в книге Джеффри Борна: Bourne G. H. The ape people. New York: New American Library; Signet Books, 1971. P. 140–141.

самый интерес лежит в основе научных исследований целенаправленного поведения, предмет которых находится как раз на границе, разделяющей животных и человека¹.

Стоит заметить, что и комплекс необычного (аномалии человеческого тела), и трюки тесно связаны с цирковым представлением, как будто социальная функция цирков (а позднее и морских музеев) действительно заключается в прояснении для публики структурной организации и границ действия первичных систем фреймов². Трюки часто используются в ночных клубах (популярность которых в настоящее время упала) наряду с демонстрацией способностей дрессированных собак, выступлениями акробатических трупп, жонглеров, магов и людей, имеющих необычные умственные дарования. Что бы

¹ Лучшей иллюстрацией таких исследований являются попытки установить коммуникацию с дельфинами и изучить воздействие общения с человеком на обезьян. Конечно, ученые уделяют большое внимание проверке разного рода обобщающих выводов о поведении животных, поскольку, будучи подтвержденными, эти выводы приведут к изменению наших базовых установок. См., например, публикацию М. Хобарта: Hobart M. On the psychology of «talking birds»: A contribution to language and personality theory // Hobart M. Learning theory and personality dynamics. New York: The Ronald Press, 1950. P. 688-726. Разумеется, ни одна традиционная философская система не обходится без огульного утверждения о «сущностном» различии между человеком и животным. И только недавно проблемой вплотную занялись специалисты в области социальных и биологических наук.

² Показ разных уродцев селянам и городскому люду бродячими цирковыми артистами в западном обществе кажется родственными ритуалам инициации в дописменных культурах. Виктор Тернер пишет: «Раньше исследователи стремились рассматривать дикий, безобразные маски и фигурки, часто используемые во время переходного (liminal) периода инициации, как следствие «галлюцинаций, ночных кошмаров и сновидений». Маккуллох продолжает утверждать, что, «поскольку человек (в примитивном обществе) едва отделял себя от животных и верил в возможность превращений человека в животного и наоборот, он легко совмещал в себе человеческое и животное». Я придерживаюсь противоположной точки зрения, согласно которой уродливые маски нужны как раз для того, чтобы научить неофитов проводить четкую грань между различными сегментами реальности, соответствующими данному типу культуры. С этой точки зрения гротескность и безобразие культовых предметов инициации могут иметь целью не столько напугать, призвать к подчинению или сбить спесь с новичков, сколько заставить их быстро и живо осознать, так сказать, «факторы» их культуры. Я сам видел маски ндембу и лувалей, которые в одном образе сочетали признаки обоих полов, людей и животных, характеристики человека и ландшафта. Изображения чудовищ побуждают неофитов к размышлению о вещах, людях, взаимоотношениях между ними, особенностях природной среды — всего того, что до сего времени воспринималось как самоочевидное». См.: Turner V. The forest of symbols. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1967. P. 104-105. Подробнее об этом см. главу в книге Тернера «Ни то, ни это и между ними: пороговые периоды в обрядах перехода».

ни демонстрировали зрителям, ясно, что интерес широкой публики к темам, связанным с космологическими прозрениями, присущ всем людям, а не только ученым-экспериментаторам и аналитикам.

3. Теперь рассмотрим события, называемые «промахами» (muffings), то есть случаи, когда тело (или другой объект), находящееся, как предполагается, под постоянным контролем, неожиданно выходит из-под него, отклоняется от траектории, становится неуправляемым и полностью подчиняется природным силам — именно подчиняется, а не просто обуславливается ими, в результате нарушается упорядоченное течение жизни. Сюда относятся разного рода «ляпы», «обломы» и — когда общая логика разговора все же в той или иной степени сохраняется — «вздор». (Предельный случай такого рода — случай, в котором никто не виноват: землетрясение полностью снимает вину с человека, расплескавшего чашку чая.) Тело сохраняет здесь свою способность быть силой природной, каузальной, а не социальной и целенаправленной. Приведем пример.

Вчера пять человек получили травмы, два человека — серьезные, в результате выезда потерявшей управление автомашины на заполненный пешеходами тротуар по улице Хейт-Эшбери. Водитель автомобиля, 23-летний Эд Гесс, проживающий на Коул-стрит, 615, был доставлен в полицию в состоянии, близком к истерике, где был составлен протокол об изъятии незарегистрированного оружия и порошка, похожего на сильный наркотик. «Я не мог затормозить, — кричал он. — Кругом были люди — четыре, шесть, восемь человек — но, видит бог, я не виноват».

По показаниям свидетелей, машина двигалась в западном направлении по Хейт-стрит; миновав перекресток Хейт-стрит и Масонского авеню, переехала бордюр, врезалась в витрину супермаркета «Нью Лайт» и метров пятнадцать прошла юзом по тротуару.

«Я не хотел сбивать их, — всхлипывал Гесс, — но они были всюду вокруг меня — слева, справа, кругом»¹.

Заметим, что трюк имеет место там, где мы знаем, что можем утратить контроль над событиями и даже немного способствуем этому, а промахи и неурядицы происходят тогда, когда все вроде бы идет гладко и не надо стараться сохранить контроль, но тем не менее контроль теряется².

¹ San Francisco Chronicle. 1968. April 19.

² Обучение каким-либо навыкам почти всегда включает период частых оплошностей, но иногда оплошности допускают и подготовленные люди. Можно привести пример опасной ситуации, типичной для капитана на

Соответствующий локус контроля, выражающийся в управлении действием, предусматривает и возможные неудачи, а также содержит предположение о различии типов действия. В некоторых действиях мы видим только работу органов тела, например, когда протираем глаз, зажигаем спичку, шнуруем ботинки, несем поднос. Другие действия как бы продолжают действия наших органов, например вождение автомобиля, разравнивание лужайки граблями или использование отвертки. Наконец, имеются действия, которые начинаются с телесных действий или с их «продолжений» и завершаются вполне ощутимым результатом, выходящим за пределы первоначального контроля, например, когда мяч, жвачка или ракета завершают свой полет там, куда их нацелили. Предполагается, что в процессе ранней социализации вырабатываются навыки первого рода, вторичная социализация — особенно профессиональная подготовка — обеспечивает формирование второго и третьего типов действия. Заметим, что одним из следствий этой обучающей программы является трансформация мира в такое место, которым можно непосредственно управлять и которое поддается пониманию в терминах системы социальных фреймов. В самом деле, взрослые горожане могут на протяжении длительного времени ни разу не потерять контроля над своим телом, ни разу не столкнуться с непредвиденным изменением среды, природный мир полностью подчинен общественному и частному контролю. Горожане начинают заниматься различными видами спорта, катанием на коньках, лыжах, серфингом, верховой ездой, которые позволяют детям и взрослым вновь восстановить контроль над телом посредством достаточно трудных продолжений телесных действий. Повторение ранних

мостике судна. При подходе корабля к пристани или маневрировании вблизи другого корабля особым шиком считается разворот с элегантным кормовым следом — свидетельство мастерства судоводителя — и это видно отовсюду. Немаловажно и то обстоятельство, что судно — штука неповоротливая и плохо управляется, на воде трудно определять дистанцию. Возможны незнакомство капитана с акваторией порта и необходимость текущей радиосвязи между судами. Добавим к этому жизни находящихся на борту людей, стоимость судна и его груза, и можно будет получить некоторое представление о том напряжении, в котором постоянно находится капитан, рискуя неожиданно «потерять ориентацию» и утратить контроль над происходящим. Недаром морская дисциплина — своего рода цирк с очень строгими правилами — объясняется предосторожностями против случайных происшествий. О судоводительских обычаях я прочитал в неопубликованной рукописи Дэвида Кука: Cook D. Public order in the U.S. Navy. University of Pennsylvania, 1969.

достижений во взрослом возрасте, сопровождаемое постоянными промахами, уже в особом, игровом, контексте, способствует преодолению страха, присущего праздным классам. Вполне прозрачен замысел выступлений Лаурела и Харди¹, он заключается как раз в том, чтобы показать массовую никчемность и беспомощность, где даже головокружительные аттракционы в парках позволяют посетителям терять контроль над собой при полностью контролируемой ситуации.

4. Рассмотрим такой фактор организации опыта как «случайное происшествие» (fortuitousness), которое означает, что событие начинает рассматриваться как возникшее непреднамеренно. Человек, тщательно планирующий свои действия, сталкивается с естественным ходом событий, которого он не мог предвидеть, и получает соответствующие результаты. Два человека или более двух человек, не зависимые и не ориентирующиеся друг на друга, полностью управляют своими действиями в одиночку, однако их совместные действия приводят к непредвиденному событию — они получают такой результат, несмотря на то, что каждый из них полностью контролирует свой личный вклад в общее дело. Мы говорим здесь о случайностях, совпадениях, везении и невезении, несчастных случаях и т. п. Поскольку в данном случае ответственность ни на кого не возлагается, каждый руководствуется своей природной системой фреймов, в то время как под воздействием естественных сил находятся социально управляемые действия. Заметим, что случайные последствия могут восприниматься как желательные и как нежелательные. Приведу пример нежелательных последствий.

Амман, Иордания. Трагически закончилась вчера для одного из палестинских бойцов церемония салюта. Он был убит шальной пулей, когда его подразделение произвело залп из автоматов во время похорон погибших в результате израильской бомбардировки в воскресенье².

Понятие случайного происшествия довольно неопределенно, во всяком случае, те, кто его использует в целях расчета, обычно сомневаются в своих решениях или по крайней мере допускают такие сомнения со стороны других. Эта неопреде-

¹ Лаурел и Харди — Артур Стэнли Джефферсон (1890—1965) и Оливер Норвел Харди (1892—1957) — знаменитые американские киноактеры, комедийный дуэт. — *Прим. ред.*

² San Francisco Chronicle. 1968. August 6.

ленность становится особенно очевидной, когда случайное совпадение обстоятельств, связанных с одним и тем же предметом, человеком или категорией людей, повторяется два или три раза¹. По этой же причине трудно не наделить смыслом случай, когда везение или неудача все время выпадают на долю той пресловутой категории людей, которая состоит из одного члена.

Понятия «промах» и «случайное происшествие» имеют важное космологическое значение. Если мы верим, что весь мир целиком можно воспринимать или как естественные события, или как целенаправленные действия и что всякое событие можно легко отнести к одной либо другой категории, становится ясно, что надо искать средства преодоления неопределенностей. Выработанные культурой понятия «промах» и «случайность» нужны для того, чтобы осмыслить события, которые в противном случае представляли бы серьезное затруднение для анализа.

5. В заключение обратим наше внимание на сегрегацию, выражаемую посредством «неловкости» и шуток. Как будет показано далее, используя официально принятые схемы интерпретации, люди способны полностью распознавать то, что они видят. Но эта способность имеет свои пределы. Некоторые эффекты распознавания переносятся из одной перспективы, обеспечивающей свободное восприятие событий, в перспективу совершенно иную, применяемую в официальном порядке. Пожалуй, лучше всего описано медленное и трудное становление права

¹ В одной из своих статей Ролан Барт пишет: «Здесь мы сталкиваемся со вторым типом отношения, которое иногда артикулирует структуру *fait-divers* — отношение совпадения. Главным образом, это — слишком невероятное для простого совпадения повторение события: *одну и ту же алмазную брошь крадут три раза кряду, какая-то горничная выигрывает в лотерею каждый раз, когда покупает билет, и т. д.* Почему? Повторение всегда побуждает нас искать неизвестную причину, ибо в обыденном представлении случайность распределяется равномерно и никогда не повторяется: шанс изменчив. А если события повторяются, то тем самым подается некий знак; повторить — значит придать смысл...». См.: Barthes R. Structure of the *fait-divers* // Barthes R. Critical essays. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1972. P. 191.

Некоторые эмпирические данные приводятся в статье Рю Бухера: «Кажется, здесь возникает тема ущербности социальной организации. Каждый из нас принадлежит ко многим пересекающимся категориям, членство в которых определяется наличием одного и более общих признаков. Если кому-то из нескольких известных нам людей сопутствует удача или, наоборот, их преследует невезение, то и мы и они будем искать объяснение в общих для них признаках, особенно в тех, которые отличают их от других людей. Если объем категории окажется достаточно велик, — как это было во времена, когда разыскивали бостонского серийного убийцу, — население может разбежаться». См.: Bucher R. Blame and hostility in disaster // American Journal of Sociology. 1957. Vol. LXII. P. 469.

медиков на обследование обнаженного тела в рамках естественной, а не социальной перспективы. Так, в Британии роды стали более безопасными только в конце XVIII века благодаря тщательному акушерскому осмотру в незатемненной смотровой; а если роды принимал врач-мужчина, роженицу уже было не обязательно накрывать одеялом¹.

Гинекологический осмотр даже сегодня вызывает определенную озабоченность: предпринимаются специальные усилия, чтобы оснастить процедуру соответствующей лексикой и действиями, позволяющими контролировать сексуальное прочтение ситуации². С аналогичной трудностью сталкивались те, кому доводилось делать искусственное дыхание; контакт рот в

¹ См.: Fryer P. Mrs. Grundy: Studies in English prudery. London: Dennis Dobson, 1963. Глава 17 «Раболепствующий акушер». Р. 167-170. Это не значит, что на Западе распространялся обычай рассматривать медосмотры в натуралистической перспективе, а лечение — как чисто инструментальное, «физикалистское» обращение с человеческим телом. У нас нет больше рабства, поэтому можно предположить, что никто не будет терпеть равнодушного ощупывания, описанного в книге Г. Николсона: «Торговцы рабами с острова Делос, или мангоны, державшие рынок рабов у храма Кастора в Риме, показывали свой товар так, как коннозаводчики показывают лошадей, позволяя покупателям обследовать зубы и мышцы животных, беря их под уздцы и демонстрируя шаг. Раб выставлялся на продажу в деревянной клетке, его ноги были намазаны белилами, а на шее висела табличка с указанием цены и полезных качеств». См.: Nicolson H. Good behaviour. London: Constable & Co, 1955. Р. 63. В любом случае надо понять, что разрешение обращаться с собой как с объектом есть особая форма поведения, разве что пассивная. Когда людей гримируют за кулисами, когда с них снимают мерки портные, когда их ощупывают врачи, они ведут себя именно так. Когда их просят, они принимают разные позы, поддерживают пустой разговор, но за этим стоит общепринятое понимание того, как надо себя вести, когда ты — просто тело.

² Инсценировка гинекологического осмотра, поддерживающая несексуальную интерпретацию, подробно описана в статье Дж.М. Хенслина и М.А. Биггс. См.: Henslin J.M., Biggs M.A. Dramaturgical desexualization: The sociology of the vaginal examination // Studies in the Sociology of Sex / Ed. by J.M. Henslin. New York: Appleton-Century-Crofts, 1971. Р. 243-272. Полезную трактовку этой темы можно найти также в статье Джоан Эмерсон. Она доказывает, что, хотя шутки во время гинекологического осмотра могут показаться слишком прямолинейными намеками на запретные темы, другие, более тонкие, средства позволяют участникам (и обязывают их) воздать должное немедицинским материям (например, «женской скромности»). Особенно интересен в этом отношении раздел об одновременной множественности «Я»-концепций. Статья Эмерсон весьма кстати напоминает нам, что применение одной схемы предполагает временное переключение в другую схему и никогда полностью не устраняет иного прочтения ситуации — скорее всего, дело обстоит именно так. См.: Emerson J.P. Behavior in private places: Sustaining definitions of reality in gynecological examinations // Recent Sociology / Ed. by H.P. Dreitzel. New York: Macmillan, 1970. No. 2. Р. 74-97.

рот нелегко дифференцировать от смысла, который принято вкладывать в это действие¹. Точно так же мы позволяем ортопедам и продавцам обувных магазинов прикасаться к нашим ногам, но для этого мы стараемся исключить все привнесенные сюда смысловые контаминации. Представим себе сенсей, инструктора карате, который инструментально, как врач, ощупывает узловые точки на теле принявших определенные позиции учеников, чтобы определить, правильно ли напряжены мышцы. Границы подобного физикалистского фрейма обнаруживаются, когда в секции появляются девушки:

Когда сенсей обходит группу, чтобы проверить «стойку», он трогает зад и мышцы бедер. К нам он не прикасается. После трех месяцев занятий он наконец-то потрогал попки только у пятнадцатилетних, а женщин постарше избегает как заразы. Ясно, что 25-летний сенсей не может не смотреть на нас как на женщин, которых можно трогать с одной и только с одной целью².

Очевидно, что человеческое тело и прикосновения к нему играют заметную роль в поддержании фреймов, равно как различные отправления тела и нечаянные движения создают напряженные ситуации пограничного характера³. Кажется, что

¹ См., например, статью Мориса Линдена: Linden M.E. Some psychological aspects of rescue breathing // American Journal of Nursing. 1960. Vol. LX. P. 971–974.

² См. публикацию Сюзан Паскаль и соавторов: Pascale S., et al. Self-defense for women // Sisterhood is powerful / Ed. by R. Morgan. New York: Random House; Vintage Books, 1970. P. 474.

³ В книге Мэри Дуглас «Чистота и опасность» имеется следующее рассуждение: «Теперь мы подошли к обсуждению главного вопроса. Почему отправления тела символизируют опасность и власть? Почему думают, что стать колдуном можно лишь через кровопролитие, инцест или людоедство? Почему думают, что искусство колдовства, заключающееся, главным образом, в умении манипулировать различными силами, сосредоточено на границах человеческого тела? Почему думают, что границы тела наделены особенной властью и представляют опасность? Во-вторых, все границы таят опасность. Если они как-нибудь передвигаются, изменяется форма жизненного опыта. Всякая структура идей уязвима в пограничных областях. Поэтому мы должны ожидать, что отверстия тела должны символизировать особенно уязвимые его места. Все, что испускают эти отверстия, имеет явно пограничный характер. Слюна, кровь, молоко, моча, фекалии и слезы самим своим истечением пересекают границу тела. Сюда же относится телесная оболочка: кожа, ногти, срезанные волосы и пот. Ошибочно рассматривать границы тела в отрыве от других границ. Нет оснований отдавать первенство отношению индивида к собственному телу и его эмоциональному опыту перед его культурным и социальным опытом. В этом ключ к объяснению того, почему различные аспекты тела по-разному трактуются в ритуалах разных народов

тело все время выступает в качестве ресурса, который необходимо использовать в рамках только одной базовой системы фреймов. Кажется неизбежным, что мы всегда сумеем отличить, скажем, взмах рукой таксисту от дружеского приветствия, а эти движения отличим от отгона мух и разгона кровобращения. Кажется, что способность к различению связана с тем, что каждое событие непременно является элементом целостного потока событий и каждый поток составной частью входит в особую систему фреймов. Так происходит в западных обществах, так, наверно, происходит и во всех остальных¹.

IV

Здесь нужно подчеркнуть одно общее положение. Первичные схемы фреймов, естественная и социальная, разделяемые нами как членами общества, оказывают влияние не только на непосредственных участников деятельности; сторонние наблю-

мира. В одних культурах менструации боятся, ибо видят в ней сигнал смертельной опасности; в других — ничего подобного нет... В одних культурах отбросы являются предметом каждодневной заботы, в других — ничего подобного нет. В одних культурах к экскрементам относятся с опаской, в других — шутливо. В Индии вареная пища и слюна рассматриваются как грязь, а бушмены прямо изо рта вынимают обильно смоченные слюной дынные семена, чтобы прокалить их для еды».

См.: Douglas M. Purity and danger. London: Routledge & Kegan Paul, 1966. P. 120–121. [Русский перевод: Дуглас М. Чистота и опасность: анализ представлений об осквернении и табу / Пер. с англ. Р.Г. Громовой; под ред. С.П. Баньковской; вст. ст. и комм. С.П. Баньковской. М.: Канон-пресс-Ц, Кучково поле, 2000. — *Прим. ред.*]

¹ Примером может послужить одна из этнических общностей островов Борнео. Взять под руку, обнять за шею друга или родственника того же пола вне определенных отношений инцеста — эти действия предназначены для установления границ дозволенных тактильных контактов в ситуациях социального действия. Влюбленные регулярно обозначают свой статус, гуляя на публике, обнявшись за талию. Для членов общины, которые не являются ни близкими родственниками, ни близкими друзьями, ни любовниками, подобная фамильярность недопустима, поскольку все эти формы поведения обозначают возможность близкого тактильного контакта. Прикосновения к телу допускаются между не состоящими в браке взрослыми представителями противоположных полов при обряде прорицания и исцеления колдуньей тяжелых больных. Во время прорицания и исцеления колдунья жестким пальпированием туловища и конечностей устанавливает местоположение болезни. При этом она, как правило, избегает зон, имеющих сексуальный смысл. Передача политической власти новому поколению через тактильные контакты не практикуется, хотя ритуально-магическая формула передачи чудодейственной силы старой колдуньи девочке-ученице может включать рукопожатие как символ того, что передача власти состоялась. См.: Williams T.R. Cultural structuring of tactile experience in a Borneo society // *American Anthropologist*. 1966. Vol. LXVW. P. 33–34.

датели так же глубоко вовлечены в эти схемы. По всей вероятности, мы не сможем бросить даже мимолетный взгляд на происходящее, чтобы не применить какую-нибудь интерпретационную схему, с помощью которой строятся предположения о предшествующих событиях и ожидания того, что произойдет сейчас. Готовность *только взглянуть* на что-либо и тут же перенести взор на другие предметы обусловлена вовсе не недостатком внимания; наоборот, сам беглый взгляд возможен лишь благодаря мгновенному подтверждению действительности упреждающей перспективы. То обстоятельство, что мотивационный контекст события значим для других людей, является обоснованием мотивационного контекста события и для нас. Если так, то даже поверхностное впечатление более глубоко проникает в смысл происходящего, чем кажется на первый взгляд.

Бергсон приходит к аналогичному выводу в своем виртуозном эссе «Смех»: «Будет комическим всякий распорядок действий и событий, который дает нам внедренные друг в друга иллюзии жизни и ясное впечатление о механическом устройстве»¹.

«Косность, автоматизм, рассеянность, неприспособленность к обществу — все это тесно между собой связано и из всего этого складывается комический характер»².

«Мы смеемся каждый раз, когда личность производит на нас такое впечатление, будто она вещь»³.

Замечая, что люди часто смеются над теми, кто не умеет поддержать убедительное впечатление о целенаправленности своих действий, Бергсон не может развить явно напрашивающуюся мысль, что если люди готовы смеяться над неловким поведением, то в любом случае они должны с полной осведомленностью оценивать соответствие поведения критериям нормальности и не находить в данном случае причин для смеха. Поэтому наблюдатели активно проецируют свои интерпретативные схемы на окружающий мир, и если мы их не замечаем, то только потому, что события обычно соответствуют этим проекциям, растворяя наши домыслы в ровном потоке действий. Так, на безупречно одетую женщину, которая тщательно рассматривает раму зеркала, выставленного для продажи на аукционе, а

¹ См.: Bergson H. *Laughter* / Transl. by C. Brereton, F. Rothwell. London: Macmillan, 1911. [Русский перевод: Бергсон А. Смех. М.: Искусство, 1992. С. 48. — *Прим. ред.*]

² Там же. С. 93.

³ Там же. С. 42.

затем немного отходит назад, чтобы убедиться в качестве зеркального отражения, присутствующие могут смотреть как на человека, который на самом деле не смотрится в зеркало. Но если она, глядя в зеркало, поправляет шляпку, то *тогда* присутствующие могут догадаться, что от посетителей аукциона ожидается только определенный вид рассматривания зеркала и висящий на стене предмет не столько зеркало, сколько выставленное-на-продажу-зеркало; эта ситуация превращается в противоположную, если женщина начнет оценивающе рассматривать зеркало в примерочной комнате вместо того, чтобы смотреться в это зеркало¹.

¹ Я не утверждаю, что с социальной точки зрения в артефакты не встраивается никакой устойчивый смысл; просто конкретные обстоятельства приносят в ситуацию дополнительные смыслы. Гильзу от артиллерийского снаряда, пятилитровую банку и куски старой водопроводной трубы можно превратить из вышедших из употребления вещей в декоративную лампу, но их нынешняя ценность зависит от того, что они никогда не перестанут быть теми вещами, которыми были раньше. Если получится хорошо, то выйдет не просто лампа, а оригинальная лампа. В самом деле, можно забавляться тем, чтобы находить совершенно необычное применение вещам обычным, как это делают, например, шутники, умудряющиеся играть на кнопочных телефонах несложные мелодии, что становится возможным просто потому, что каждая кнопка издает особый звук (Time. 1972. March 6). Здесь я еще раз хотел бы сказать, что значение всякой вещи (или действия) является результатом социального определения и это определение формируется на основе роли объекта в обществе. В узких сегментах социального взаимодействия эта роль может претерпеть некоторые изменения, но не может быть создана заново. Несомненно, значение любого объекта, как говорят сторонники прагматизма, порождается его использованием, но не пользователями. Короче говоря, гвозди забивают не только молотками.

Ключи и переключения

I

1. В 1952 году Грегори Бейтсон в зоопарке Фляйшейкера наблюдал за выдрами. Он обнаружил, что выдры не только дерутся между собой, но и играют в драку¹. Вообще, игры животных были впервые описаны в книге Карла Грооса², до сих пор не утратившей своего значения, но вопросы, поставленные Бейтсоном, придали этой теме современное звучание.

Бейтсон заметил, что, подавая определенные сигналы, выдры начинают красться, гоняться друг за другом и нападать, другие сигналы влекут за собой прекращение игры. Из наблюдений Бейтсона с очевидностью следует, что игры животных не являются самодостаточными; игровые действия не имеют смысла сами по себе, они всегда существуют в противоположении определенной, реально действующей системе значений. Более того, игровая деятельность задается тем, что уже имеет свой собственный смысл, — в данном случае дракой, всем хорошо знакомым видом целенаправленного поведения. Настоящая драка представляет собой модель³ *вовне* в качестве объекта для подражания. Вопрос о том, является ли схема идеальной, остается открытым. Иными словами, это «модель для», а не модель-образец, детально разработанный образец для подражания, основа формообразования игры⁴. Очевидно, образец драки не только не выдерживается во всех деталях, но в определенных отношениях систематически изменяется. Играя, животные не кусаются,

¹ Bateson G. The message «This Is Play» // Group processes / Ed. by B. Schaffner. New York: Josiah Macy, Jr., Foundation Proceedings, 1955. P. 175. Исключительно интересна дискуссия Бейтсона с другими участниками конференции, посвященная проблемам игры (p. 145—242). См. также исследование Уильяма Фрая: Fry W.F., Jr. Sweet madness: A study of humor. Palo Alto, Calif.: Pacific Books, 1968. P. 123ff.

² Groos K. The play of animals / Trans. by E. Baldwin. New York: D. Appleton & Company, 1896.

³ «Модель» — слишком мудреное слово. Под моделью я имею в виду схему (design), которая выносится

⁴ У. Фрай использует термин «базовое поведение» (foundation behavior). См.: Fry W. Sweet madness. P. 126.

а изображают укусы. Короче говоря, имеют место своего рода транскрипция или транспонирование — *трансформация* «отрезка» драки в «отрезок» игры (трансформация в геометрическом смысле, а не в смысле Хомского). Кроме того, все участники игры, по-видимому, имеют ясное представление о том, что происходит именно игра. За редким исключением как подготовленные наблюдатели, так и публика без труда распознают определенные фрагменты поведения животных как игру, игру в том смысле, в каком принято думать об игре у людей¹. В самом деле, игра встречается и у людей, и у многих видов животных — факт, который мы обычно упускаем из виду, когда тешим свое самолюбие, рассуждая о различиях между нами и ими.

С тех пор как Бейтсон поставил проблему игрового поведения животных, в этой области была проделана значительная работа, которая позволяет более точно сформулировать правила и исходные посылки для изучения трансформации настоящего, действительного действия в действие игровое².

а) Игровое действие является настолько изображаемым, что его обычная функция не выполняется. Более сильный и подготовленный участник игры сдерживает себя, чтобы сравняться со слабейшим и менее подготовленным.

б) Экспансивность некоторых актов сильно преувеличивается.

в) Свойственная копируемому образцу поведения последовательность действий полностью не выдерживается и не завершается; действие начинается, прекращается без завершения, потом начинается снова, прерывается, перемежается элементами рутинного поведения³.

¹ Play, exploration and territory in mammals / Ed. by P.A. Jewell and C. Loizos. London: Academic Press for the Zoological Society of London, 1966. P. 2.

² Здесь я заимствую некоторые выводы статьи К. Луизос (Loizos C. Play in mammals // Play, exploration and territory in mammals / Ed. by P.A. Jewell and C. Loizos. London: Academic Press for the Zoological Society of London, 1966. P. 7), а также Т. Пула (Poole T.B. Aggressive play in polecat // Ibid. P. 23–24). См. также: Thorpe W.H. Ritualization in ontogeny: I. Animal play // Philosophical Transactions of the Royal Society of London (A discussion on ritualization of behaviour in animals and man organized by Julian Huxley). 1966. December. P. 311–319.

³ «Он [котенок] вдруг прижимается к полу, перебирает попеременно задними лапками и бросается, с фотографической точностью повторяя то, что делает взрослый кот, охотясь за мышью. Но котенок «охотится» на одного из своих собратьев: он хватает его передними лапками и как бы с силой дерет

г) Одни и те же действия повторяются очень много раз¹.

д) Если затевают игру несколько особей, все должны по собственной воле хотеть играть, но никто не волен отказаться от приглашения к игре или (если уже участвует в ней) закончить игру, если она уже началась.

е) Во время игры происходит частая смена ролей, в результате чего нарушается обычный порядок доминирования игроков в настоящих (literal) ситуациях².

ж) Игра кажется свободной от каких бы то ни было внешних целей участников и часто длится дольше, чем обычное поведение, которое задает образец для подражания.

з) Хотя игра может осуществляться в одиночку с воображаемым партнером, когда появляется подходящий объект, иногда принадлежащий к другому биологическому виду, она превращается в социальную игру³.

задними. Это опять-таки одно из движений, используемых взрослыми котами в серьезной драке. Котенок то прыгает на противника по игре, то неожиданно останавливается, поворачивается боком к своему врагу, выгибает спину, хвост напружинивается, иными словами, он принимает позу, характерную для серьезной защиты от опасного хищника. Только в игре можно встретить такую последовательность быстро меняющихся действий. Врожденные умения охотиться, нападать и обороняться от хищника взаимно исключают или как минимум сдерживают друг друга» (Lorenz K. *Play and vacuum activities* // *L'Instinct dans le comportement des animaux et de l'homme*. Paris: Masson et Cie, 1956. P. 635). Другая выдержка из исследования высших приматов: «Беспорядочная возня состоит большей частью из действий, которые внешне кажутся крайне враждебными: яростное преследование, наскоки — и тут же наутек. Однако роли участников игры быстро сменяются, так что никто не разбегается и не отбирает предметы; они продолжают вместе играть и после завершения погони. Кроме того, игровые движения полностью отличаются от тех, которые применяются в борьбе за собственность. Выражение глаз, вокализация и моторика образуют два совершенно различных типа. Так, ударам кулаками сопутствуют захваты, озлобленный оскал, выкрики, но не смех и подпрыгивание. Возня и шлепки ладонями сопровождаются подпрыгиванием и смехом, но не хмурым оскалом, захватами и ударами. Поэтому, хотя беспорядочная возня и походит на враждебное поведение, она значительно отличается от поведения, связанного с овладением собственностью и разгоном других особей, поведением, которое враждебно по самой своей направленности» (Blurton-Jones N.G. *An ethological study of some aspects of social behaviour of children in Nursery School* // *Primate ethology* / Ed. by D. Morris. London: George Weidenfeld & Nicolson, 1967. P. 358).

¹ Miller S. Ends, means, and galumphing: Some leitmotifs of play // *American Anthropologist*. LXXV. 1973. P. 89.

² О борьбе за господство у свиней см. работу Дж. Макбрайд: McBride G. A general theory of social organization and behaviour // *University of Queensland Papers, Faculty of Veterinary Science*. June 1964. Vol. 1. No. 2. P. 96.

³ См., например: Thorpe W. Ritualization in ontogeny. P. 317.

и) Предполагается существование знаков, маркирующих начало и окончание игры¹.

Трансформирующая власть игры воочию обнаруживается в том, что чаще выбираются для игры или инициируют игру определенные предметы. Мячи и шары побуждают игру своим движением, которое кажется исходящим изнутри и целесообразным. У. Торп пишет: «Игра часто связана с каким-нибудь предметом («игрушкой»), который не относится к предметам обычного серьезного поведения. В число этих предметов может входить весь предмет или его части»². Играшка в ходе игры является своего рода идеальным свидетельством того, как игровое определение ситуации может совершенно вытеснять обыденные смыслы серьезного мира.

2. После предварительных замечаний об игре животных перейдем к одному из центральных понятий анализа фреймов — «ключ» (key). Это понятие я соотношу с набором конвенций, посредством которых определенная деятельность, уже осмысленная в терминах базовой системы фреймов, трансформируется в иной, с точки зрения участников, вид деятельности³. Этот процесс можно назвать переключением

¹ Дж. Макбрайд в «Общей теории социальной организации» пишет: «У свиней инициатор игры обычно сначала носится по загону, затем подбегает к животному, часто занимающему высокое место в социальной иерархии, и кусает его. У собак игра начинается с виляния хвостом после обычных формальностей признания» (McBride G. Op. cit. P. 96). В работе С. Миллера отмечается: «социальная игра у бабуинов, по-видимому, всегда размечается своего рода метасообщением: «Это — игра». Пружинающий бег вприпрыжку особенно часто можно наблюдать, когда детеныш или подросток приглашает взрослого на охоту, битву и т. п. При этом кажется, что лицо является наиболее важной коммуникативной зоной: широко раскрытые глаза, подвижный взгляд, открытый, но без оскала, рот являются компонентами знака «это — игра». Во всех наблюдаемых нами игровых взаимодействиях участники постоянно смотрели в глаза друг друга. Они регулярно обменивались короткими взглядами в ходе игры, и обязательно в ее начале, в конце и при перемене деятельности. Обращенность друг к другу оказалась единственным неизменным компонентом во всех наблюдаемых игровых взаимодействиях» (Miller S. Ends, means, and galumphing. P. 90).

² Thorpe W.H. Op. cit. P. 316.

³ Джон Остин при обсуждении «перформативных высказываний» (performatives), т. е. высказываний, которые выполняют функцию действий, дает свою интерпретацию: «в качестве употреблений наши перформативы также подвержены другим видам неприятностей, которым подвержены все употребления. И хотя и эти осечки могут быть включены в общее рассмот-

или настройкой. Прямая музыкальная аналогия проводится здесь вполне осознанно¹.

Ограничиваясь выдрами и обезьянами, мы найдем немного похожего на игру, хотя кажется, что игра присутствует повсюду. Бейтсон в числе таких видов поведения называет угрозу, обман и ритуал. Он полагает, что во всех трех случаях то, что показывается, есть не сама «вещь», а модель «вещи». Изучая

рение, мы пока намеренно не станем их рассматривать. Я имею в виду, например, следующее: перформативное употребление будет, например, в особом смысле недействительным, или пустым, если оно осуществляется актером со сцены, или если оно начинается стихотворение, или если оно осуществляется как разговор человека с самим собой. Равным образом это относится к любому высказыванию — как смена декораций в соответствии с обстоятельствами. Язык при таких обстоятельствах определенным образом употребляется несерьезно, в каком-то смысле паразитирует на нормальном употреблении — то есть так, как он рассматривается в учении об этиологиях языка. Все это мы исключаем из рассмотрения. Наши перформативные употребления, удачные или неудачные, должны быть поняты прежде всего как совершенные при нормальных обстоятельствах». См.: Austin J.L. *How to do things with words*. New York: Oxford University Press, 1965. P. 21–22. [Русский перевод: Остин Дж. Как производить действия при помощи слов // Остин Дж. Избранное / Пер. с англ. Л.Б. Макеевой, В.П. Руднева. М.: Идея-Пресс, Дом интеллектуальной книги, 1999. С. 13–135. — *Прим. ред.*] Леонард Блумфилд в книге «Язык» называет то же самое явление «смещенной речью». См.: Bloomfield L. *Language*. New York: Henry Holt & Company, 1946. P. 141–142. [Русский перевод: Блумфилд Л. Язык: Пер. с англ. М.: Прогресс, 1968. — *Прим. ред.*] Проблема заключается в том, чтобы применить ко всему социальному поведению какой-нибудь термин для обозначения того, что лингвисты имеют в виду под высказыванием, а логики — под суждением.

¹ В лингвистике термин «код» иногда используется для обозначения описаний, которые я имею в виду. Но этим термином также обозначают и языковой узус конкретной социальной группы, и языковые особенности конкретной социальной ситуации. (См.: неопубликованную статью Д. Хаймса: Hymes D. *Toward linguistic competence*.) Лингвисты обозначают термином «код» и то, что я называю первичной системой фреймов. Юристы называют «кодексом» свод норм, регулирующих, например, дорожное движение. Биологи употребляют его по-своему. В повседневном употреблении слово «код» имеет коннотацию тайного сообщения, которой нет в криптографии, откуда могло прийти техническое употребление термина. Интересно, что наиболее близким к лингвистическому и биологическому значению в криптографии является «шифр», а не «код». Термин «ключ», на котором я остановился, даже в его музыкальном значении не вполне удовлетворителен; пожалуй, слово «тональность» было бы более пригодным для обозначения рассматриваемых мной трансформаций. Заметьте, для определения ключа я использую понятие «конвенция», а не «правило», потому что вопросы об обязательности и взаимозависимости здесь лучше не затрагивать. Делл Хаймс использует термин «ключ» в сходном значении. См.: Hymes D. *Socio-linguistics and the ethnography of speaking* // *Social Anthropology and Language* / Ed. by E. Ardener. London: Tavistock Publications, 1971. P. 47–93.

человека, мы, между прочим, обнаружим массу разнообразных «обезьяньих хитростей». Ключи неисчислимы. В дополнение к тому, что умеют делать выдры, мы можем осуществить *постановку* драки в соответствии со сценарием, можем *выдумать* ее, описать *по памяти*, *проанализировать* и т. п.

Теперь можно предложить полное определение переключения (настройки):

а) При переключении происходит систематическая трансформация субъектов, действия, предметов, уже осмысленных в некоторой схеме интерпретации; если нет исходной схемы, то нечего переключать.

б) Предполагается, что участники этой деятельности знают и открыто признают, что имеют место систематические перемены, которые радикально преобразуют смысл происходящего.

в) Начало и конец трансформации маркируются временными рамками или своеобразными скобками, внутри которых осуществляется трансформация. Точно так же пространственные скобки указывают, в каких границах переключение работает, а где не работает.

г) Переключение может применяться не только к событиям, воспринимаемым в рамках какой-либо интерпретативной схемы. Элемент игры можно вносить и в сугубо практически ориентированную деятельность, например в столярное дело; равным образом можно играть в ритуал, например в свадебную церемонию; даже изображать снег или падающее дерево, хотя события, воспринимаемые в качестве естественных, по общему мнению, менее пригодны для переключения, чем воспринимаемые в качестве социальных действий.

д) Между изображающими драку или играющими в шахматы гораздо больше общего, чем между теми, кто старательно, всерьез дерется и играет в шахматы. Поэтому происходящая при переключении систематическая трансформация может лишь слегка изменить внешнюю форму деятельности, зато радикально изменит то, что участники могли бы рассказать о происходящем. Со стороны будет казаться, что это драка или шахматная партия, а на самом деле участники могли бы сказать, что на самом деле они играют. Следовательно, переключение, если оно имеет место, играет принципиальную роль в определении того, что мы принимаем за реально происходящее.

3. Поскольку на вопрос: «Что здесь происходит?» наш индивид теперь может ответить: «Мы просто играем», у нас по-

является способ различать типы ответов на этот вопрос — способ, которого раньше не было. Речь идет не о простой перемене взгляда на вещи.

Один ответ соотносится с тем, что индивид может ориентироваться на события, которые «приковывают» его внимание. Улавливая сцепления и взаимодействия событий, он приближается к пониманию происходящего или удаляется от него, когда дает, например, следующие ответы: «Король Артур обнажил свой меч, чтобы защитить королеву Геневиру», или «Маленькая выдра собирается напасть на свою мать», или «Его слон напал на моего коня» (имеются в виду шахматные фигуры). Эти ответы имеют внутреннюю эмпирическую завершенность. Они проникают в область значений (universe), которую действующие лица разделяют и поддерживают своей деятельностью, — то, что можно назвать *воображаемым миром* (realm). Лишь некоторые воображаемые миры могут быть помыслены как миры реальные или актуальные (worlds).

Другая возможность состоит в применении фреймов на уровне здравого смысла: «В романе Вальтера Скотта рассказывается об Айвенго, который совершает всевозможные странные поступки», «Выдры на самом деле не дерутся», «Мужчины делают вид, что играют в какую-то игру с шахматными фигурами».

Когда действуют без переключения, используя только привычные интерпретации, ответ в терминах фрейма неуместен, если, конечно, не нужно кого-то разубеждать и, например, доказывать: «Нет, они не изображают драку, они дерутся по-настоящему». В остальных случаях определение «правдашной», непревращенной деятельности в терминах фрейма привносит в определение ситуации отчуждение, иронию, дистанцирование. Сравнивая с игрой настоящую, непревращенную деятельность, мы склонны относить ее к «серьезной». Однако не всякая серьезная деятельность лишена переключения, и не всякую непревращенную деятельность можно считать серьезной.

Когда смысл ответа определяется исключительно значимой для индивида областью деятельности (realm of an activity), время играет особо важную роль; так как драматические события разворачиваются именно во времени, они требуют напряженного ожидания исхода — даже в игре в шахматы по переписке. Но когда ответ формулируется в терминах фрейма, кажется, что время исчезает или сжимается, потому что одно и то же обозначение может соответствовать и короткому, и долгому отрезку деятельности, а произошедшие за это время из-

менения могут не замечаться или не считаться заслуживающими особого внимания. Так, в высказывании «Они играют в шахматы» не принимается во внимание стратегическая ситуация, складывающаяся в данный момент времени, равно как и другие частности, образующие игру.

Теперь мы можем перейти к определениям реальности. О реальных, действительных действиях, действиях, которые происходят реально, по-настоящему, на самом деле, говорят в том случае, когда они полностью определены в базовой системе фреймов. Настройка или переключение тех же действий по сценическим схемам подскажет нам, что происходящее не является «правдашним», реальным, настоящим. Вместе с тем мы могли бы сказать, что *постановка* этих действий происходит на самом деле, в действительности. Ненастоящее действие настоящее в том смысле, что происходит в повседневной жизни. На самом деле, в потоке реально происходящего мы различаем события, интерпретируемые в рамках первичных фреймов, и события, которые мы определяем как превращенные, преобразованные. Нужно еще добавить, что реальность — нечто, конструируемое ретроспективно, осознанное именно таким способом, который не допускает превращения.

Но и это слишком большое упрощение. Некоторые отрезки деятельности явно предполагают переключение, но не рассматриваются как переключения. Например, в ритуал приветствия входят вопросы о здоровье, которые никто не воспринимает буквально. Во время приветствий иногда целуются — этот жест, заимствованный из сексуальной формы проявления радости, почти лишен телесности. Мужчины, приветствуя друг друга, иногда обмениваются ударами по плечу, но очевидно, что никто не воспринимает их как настоящее нападение. Приобретя некоторый опыт наблюдения за подобными церемониями, мы научимся безошибочно опознавать приветствия. Любой самый простодушный поступок может иметь фигуративные компоненты, которые остаются незаметными, если исходить из предположения, что поступок совершенно простодушен. Чтобы увидеть переключение приветствия, наверно, надо смотреть на него как на происходящее на сцене или на курсах хорошего тона. По всей вероятности, слова «реальный», «действительный», «буквальный» следует использовать для обозначения деятельности, которая относительно своих типичных, обыденных форм ощущается как непревращенная.

II

Хотя предложенное описание первичных систем фреймов нас не удовлетворяет, классификация ключей и соответствующих конвенциональных преобразований кажется перспективной. Мы рассмотрим пять основных ключей, используемых в нашем обществе: выдумка (make-believe), состязание (contest), церемониал (ceremonial), техническая переналадка (technical redoing) и пересадка (regrounding). Отличая образец от копии, я совершенно не касаюсь вопроса о том, как копия может воздействовать на оригинал, подобно тому как фильмы об уголовщине могут влиять на язык и стиль поведения настоящих уголовников.

1. *Выдумкой* (make-believe) я называю деятельность, которую участники считают показной имитацией или прогоном (gunning through) относительно непревращенной деятельности; при этом все осознают, что не будет достигнуто никакого практического эффекта. «Причину» увлечения фантазиями усматривают в непосредственном удовольствии, доставляемом этим действием. Так «проводят время» или «развлекаются». Обычно предполагается, что участники заранее освободились от насущных потребностей, но как только они заявят о себе или найдется другое неотложное дело, они без церемоний оставят свои наслаждения — суровая философия, не слишком далеко ушедшая от жизни животных. Для этого необходим внутренний план бытия — полная поглощенность участников драматическими перипетиями деятельности, иначе все предприятие потерпит неудачу. И наконец, когда тем или иным способом дается знать, что предстоящее действие — выдумка и «всего лишь» развлечение, это должно быть понятно по прошлому опыту; иначе, обязывая других не принимать действо буквально, невозможно «подключить» их к шутке и заставить поверить в невинность своих намерений.

а) Основной тип выдумки — игровое притворство (playfulness) — будет пониматься как относительно короткое вкрапление несерьезной мимикрии в межличностное взаимодействие. Любой отрезок деятельности может превращаться в игровой. Выше мы рассматривали данный вопрос в связи с играми животных. Остановимся на этом подробнее.

Назначение игры обсуждалось в течение нескольких веков и без особого успеха. Есть основания предположить, что проблема заключается в локализации игры как вида деятельности,

поскольку игра играет особо важную роль в определенных узлах социального взаимодействия¹. Однако моментальные переключения на игровой лад в обществе происходят настолько широко, что трудно осмыслить все варианты. (В данном исследовании мы не будем специально останавливаться на ситуативных особенностях перехода к игре.)

У некоторых видов животных не всякий элемент агрессивного поведения переключается на игру. Так, по-видимому, у хорьков долгое удерживание за горло, нападения сбоку, предупреждающие угрозы и громкий визг обнаруживаются только в настоящей драке, но не в игре². Можно предположить, что, если хорек попытается исполнить эти действия в игровом ключе, его не поймут. Здесь проходит граница игры и, в некотором роде, граница действия игрового переключения. Наверняка, есть и другие границы. Например, дозволенная игра может зайти слишком далеко.

Хорек, который уже наигрался, скалит зубы и шипит на своего товарища, заставляя его прекратить нападение. Если более крупное или более сильное животное ведет себя слишком грубо, меньшее животное визжит изо всех сил, пока не освободится³.

Очевидно, что игра может привноситься в самые разнообразные виды деятельности, но каждая социальная группа устанавливает границы игры по-своему, эти границы и должен обнаружить анализ фреймов. Находясь среди своих, обычно

¹ Игривость, по-видимому, легче привнести в такую ситуацию, в которой абсолютно очевидно, что действие нельзя понимать буквально, например, когда близкий друг жениха в его присутствии звонко целует невесту или когда боксеры при взвешивании наносят удары воображаемому сопернику перед камерой. Игривый настрой приветствуется, когда действие физически невозможно выполнить всерьез; например, когда из окон проезжающих мимо поездов незнакомые люди машут друг другу, а Софи Лорен по прилете в международный аэропорт Кеннеди послала воздушный поцелуй служащему аэропорта через иллюминатор в ответ на его приветствие (San Francisco Chronicle. 1966. Май 26). Классические исследования шутливых отношений показывают: там, где серьезно сказанные слова могут вызвать возражения, особенно в условиях неотчетливого разграничения компетенции, можно прибегнуть к игривой несерьезности. Когда одна сторона ждет отсутствующую сторону в тщательно подготовленной для торжественного события обстановке, часто можно наблюдать шутки по поводу данной ситуации.

² Poole T.B. Aggressive play in polecat // Play, exploration and territory in mammals / Ed. by P.A. Jewell and C. Loizos. London: Academic Press for the Zoological Society of London, 1966. P. 28-29.

³ Ibid. P. 27.

апеллируют к «такту» — не принято обсуждать некоторые стороны жизни друзей. При игре чернокожих подростков в «десяточку» оскорбительные высказывания, содержащие упоминания о родителях соперника, расцениваются исключительно как свидетельство агрессивного настроя бранящегося, а не как относящиеся к личным качествам матери, и таким образом могут расцениваться как обычное сквернословие. В то же время менее резкое по форме замечание относительно известных присутствующим качеств отца или матери может восприниматься в ином смысловом контексте — уже как серьезное оскорбление¹. Аналогичным образом стюардессы не понимают шуток пассажира о том, что в его багаже имеется взрывное устройство², банковские кассиры не выносят розыгрышей ограбления, а полицейские терпеть не могут, когда шоумены в ночных клубах отпускают в их адрес некоторые двусмысленные словечки. В Лас-Вегасе у стойки бара дама попросила своего кавалера вытащить из-за пояса кольт 38-го калибра и ткнуть ей в животик, чтобы перебить икоту, — за свою галантность кавалер был арестован³.

¹ Развернутый анализ оскорблений содержится в публикациях У. Лабова: Labov W. Rules for ritual insults // Studies in social interaction / Ed. by D. Sudnow. New York: The Free Press, 1972. P. 120-169; Labov W. Language in the inner city. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1973. P. 297-353.

² Шутники, вероятно, догадываются, что шутики со стюардессами по поводу взрывных устройств на борту даром не проходят, однако у них в запасе остаются более изощренные фреймы «приколов». Например, он может обратиться к стюардессе с вопросом: «Правда ли, мисс, будто здесь не разрешается пошутить, что мой портфель оттопыривается потому, что в нем лежит небольшая бомба?» Во всяком случае, границы, задаваемые фреймом, снимают границы, устанавливаемые эмпирически.

Мэри Лу Лютке, молодая симпатичная стюардесса, преградила путь дрожащему от страха, с выпученными глазами, пассажиру, который пытался войти в кабину к пилотам. В это время самолет, вылетевший из Сиэттла, находился над территорией штата Орегон на высоте 33000 футов. «У меня бомба, мне нужен командир», — заявил мужчина. Мисс Лютке с ужасом увидела у него в руке небольшую деревянную пластинку с торчащими по обе стороны проводами. — «Эту бомбу дал мне сам Всевышний!» Мисс Лютке попросила мужчину занять свое место, но тот категорически отказался. Заваруху увидел сидевший рядом дюжий мужик и тут же взял «террориста» за грудки. Он принудил его сесть в кресло, а потом добродушно толковал с ним до тех пор, пока самолет не прибыл к месту назначения. Когда «Дуглас» совершил посадку в Международном аэропорту Сан-Франциско, нападавшего арестовали. См.: San Francisco Chronicle. 1966. February 18. Находясь в довольно сложной ситуации, «террорист» каким-то образом умудрился вести себя так, что это позволило ему быть уверенным в серьезности своих намерений, в то же время его манера поведения исключала серьезную реакцию окружающих.

³ Репортаж Пола Прайса. Las Vegas Sun. 1965. October 27.

При рассмотрении границ фрейма необходимо учитывать влияние, которое оказывают на них пространство и время. В качестве примера возьмем байку, ходившую сразу после Французской революции.

Хайндрайхт со своими людьми возводил во дворе гильотину. Несколько друзей члена Директории¹ вышли посмотреть, как они работают. Добродушно настроенный *bourreau*² пригласил их подняться на эшафот, чтобы посмотреть его поближе. Гости были польщены. Хайндрайхт любезно рассказывал о механизме действия машины, объясняя мельчайшие подробности скромно, но с чувством гордости. М. Сарду был среди гостей и с горячечной веселостью попросился опробовать ложе. Палач, в тон ему, схватил развеселившегося писателя и уложил на брус. Сноп соломы, используемый для пробы перед каждой экзекуцией, лежал как раз там, где должна была находиться шея. Нож скользнул вниз и перерезал солому в дюйме от головы М. Сарду. Это было погрязающе! Все находились в превосходном шутовском настроении как раз в тот момент, когда Тропмана провели через кордон салютовавших саблями офицеров, чтобы положить его под нож вместо писателя³.

Такого рода забавы тогда были обычным делом, но сегодня не прошли бы, потому что не принят сам церемониал казни. Еще один пример, связанный с историей святотатственных мистерий в Англии XVII века. Что может сравниться с одним из знаменитых в то время «обществ адского пламени» — небольшой, но спаянной группой сэра Фрэнсиса Дэшвуда, которая раз в два года в течение недели устраивала богохульственные сборища рядом с развалинами Медменхэмского аббатства? Они устраивали свои оргии как раз в тех зданиях, которые были предназначены для католических обрядов и почитались как святыни. По крайней мере, в современной Америке осталось мало мест, которые бы почитались так, как медменхэмские святыни. Принято считать, что доклады государственных чиновников об этих оргиях не заслуживают доверия, поскольку распространение подобных слухов могло вызвать волнения в народе. Однако в то время жителей Лон-

¹ Директория — правительство Французской республики в 1795–1799 гг. — *Прим. ред.*

² *Bourreau* (франц.) — палач. — *Прим. ред.*

³ Kershaw A. A History of the guillotine. London: John Calder, 1958. P. 72.

дона было нетрудно взбудоражить¹. В современном обществе, по всей вероятности, реакция на подобного рода спектакли не принимает столь напряженного характера, по крайней мере в частной жизни. Как бы то ни было, не следует недооценивать способность англичан насмехаться, сохраняя при этом весьма почтительный вид.

б) Таким образом, игривое притворство образует одну из форм разного рода выдумок. Другая форма — фантазии, или грезы (daydreaming). Если дети горазды на выдумки, когда собираются вместе, то грезят обычно в одиночестве. Человек создает в своем воображении какой-либо жизненный эпизод и по собственной воле управляет ходом событий и их результатами. Грезы наполняются чем-то острым, опасным и одновременно приятным², что может относиться как к прошлому, так и к будущему. Нельзя грезить вместе, в отличие от снов о грезах никому не рассказывают. Эти полеты наяву, как правило, быстротечны и хорошо организованы, хотя, конечно, мечтам можно предаваться и подолгу. (Наверняка число человеко-часов, ежедневно затрачиваемых населением на тайные грезы, является одним из наименее изученных и наиболее недооцениваемых способов использования его ресурсов.) Заметим, что обычно грезят мысленно и грезы почти не сопровождаются внешне наблюдаемым поведением, если только мечтатель не начнет разговаривать вслух.

Поскольку грезы считаются личным делом, следует упомянуть рассказы о внутренних состояниях, которые клиницисты постфрейдистского толка вытягивают из клиентов, а клиенты с готовностью на это соглашаются. Промышленную версию грез представляют собой так называемые проективные техники. Например, тест тематической апперцепции (ТАТ) спроектирован для стимулирования фантазийных реакций, при этом полагают, что реакции вызываются стимульным материалом, а не предрасположенностью субъекта. Предполагается также, что реакции минуют обычную цензуру.

¹ Beresford Ch.E. The lives of the rakes. Vol. 4. The Hell Fire Club. London: Philip Allan and Company, 1925; Partridge B. The history of purges. New York: Bonanza Books, 1960. Chapter 5. The Medmen hamites and the Georgian rakes. P. 133–166.

² Дж. Вудворт пишет: «Характерная особенность фантазии заключается в том, что в качестве ее материала выступают одновременно наслаждение и боль». См.: Woodworth J.R. On faking reality: The production of social cooperation. Ph.D. dissertation. Department of Sociology, University of California, Berkeley, 1970. P. 26.

На самом деле эти реакции представляют собой нечто большее, точнее нечто иное, чем поток произведенных по заказу фантазий. При работе с ТАТ испытуемые часто отказываются серьезно воспринимать предъявляемые им картинки как материал для производства своих глубинных грез. Они иногда раздражаются нервным хохотом, начинают критически комментировать рисунки, идентифицировать персонажей с родственниками и знаменитостями, рассказывать небылицы, давать стереотипные ответы (монотонным голосом) или рассматривать изображенную на картинке сцену как иллюстрацию из популярного журнала. Некоторые интерпретаторы пытались трактовать *данные* реакции как симптомы, однако похоже, что в данном случае испытуемые отказываются от выполнения поставленного задания и в действие вступают совершенно иные фреймы. Здесь можно также найти намек на ту гибкость, которую настройка привносит в управление участниками социального взаимодействия — в данном случае, участниками, выполняющими клиническую задачу¹.

в) Теперь рассмотрим драматургические тексты (*dramatic scripting*). Возьмем отрезки личного опыта, доступного для стороннего участия зрительской или читательской аудитории, особенно типовые произведения, предлагаемые публике на рынке телевидением, радио, газетами, журналами, книгами, а также сценическими (живыми) представлениями. Этот корпус текстов представляет интерес не только в силу их общественной роли в досуговой сфере или, как принято считать, их доступности для непосредственного изучения. Их глубочайшее значение состоит в том, что они представляют собой макет (*mock-up*) повседневной жизни, коллекцию записей о неписанных социальных действиях и, следовательно, источник самых разнообразных намеков и оттенков, касающихся внутреннего строения этой сферы жизни. Поэтому примеры, взятые из литературных произведений, будут постоянно использоваться в нашем исследовании.

Проблема границ, задаваемых фреймом, хорошо иллюстрируется примерами из литературы и массовой информации. Например, вот что сообщали в новостях вскоре после убийства Джона Кеннеди.

¹ Goffman E. Some characteristics of response to depicted experience. Master's thesis, Department of Sociology, University of Chicago, 1949. Ch. 10. The indirect response. P. 57–65.

«Маньчжурский кандидат», фильм о сумасшедшем, который пытается убить президента из винтовки с оптическим прицелом, снят с показа в кинотеатрах штата и всей страны. Запрет распространится и на ранний фильм Синатры¹ «Внезапный удар», тоже о покушении на жизнь президента².

Границы фрейма могут со временем меняться.

Находясь под чужеземным господством, древние греки создали комедию. Римляне, подавленные собственной империей, отдались во власть чувственности. В римских театрах место трагедии заняла пантомима, а комедия уступила место фарсу. Единственной целью стало угодить пресытившейся публике, поэтому строители театра не только использовали все имеющиеся материальные и технические ресурсы для усиления экстравагантности своих представлений, но и опустили до самой низкопробной безвкусицы и непристойности. Даже Ливий видел в современном ему театре опасность для общественных нравов и существования государства. Скоро на сцене появился открытый секс, а сценические «казни» перенесли в реальность (где актера заменил приговоренный к смерти преступник)³.

Многие из этих изменений происходили достаточно медленно и независимо друг от друга, так что и зрители, и актеры знали, где проходит граница фрейма и где она будет проходить в скором будущем.

Моральные ограничения литературного производства в нашем обществе ассоциируются преимущественно с изображением сексуального. Очевидно, некоторые виды непристойности и похоти не предназначены для печати, сцены и экрана. Возьмем следующий пример.

Сакраменто. Сенат штата Лос-Анджелес одобрил и вчера направил в Законодательное собрание билль сенатора-демократа Лоренса Уолша, предусматривающий административное наказание за постановку в студенческих кампусах штата таких пьес, как «Борода». Согласно биллю, закон преступает всякий, кто «участвует в показе сексуальных отношений или девиантного сексуального поведения в пьесе, кинофильме, телевизионной передаче,

¹ Синатра Фрэнк (1915–1998) — американский певец и киноактер. — *Прим. ред.*

² San Francisco Chronicle. 1963. December 2.

³ Beare W. The Roman stage. London: Methuen & Co, 1964. P. 238. См. также: Burns E. Theatricality: A study of convention in the theatre and in social life. New York: Harper & Row, 1973. P. 15.

а также финансирует эти мероприятия или руководит ими в любом учебном заведении штата». Преподаватели и руководители школ, «сознательно» разрешившие, обеспечившие или посоветовавшие кому-либо участие в таких мероприятиях, а также способствовавшие их проведению, будут нести равную ответственность с их участниками и подвергаться административному наказанию¹.

Имеется огромный корпус юридической и другой литературы о порнографии. Однако недостаточно внимания обращалось на то обстоятельство, что законодательное регулирование направлено не только на «непристойные» акты, но и на границы представления этих актов. Как можно ожидать, эти границы существенно варьируются в зависимости от ключа. Что считается оскорбляющим вкусы в кино, может не считаться таковым в романе². Суждение о допустимости того или иного изображения аргументировать нелегко, поскольку, объясняя происходящее на экране или в тексте произведения, мы обычно имеем в виду прототип действия и не учитываем характер соответствующего переключения.

Саму порнографию, то есть выставленную «неподобающим» для данного фрейма образом сексуальность, можно рас-

¹ San Francisco Chronicle. 1968. May 10. Кстати, провести границу между приличным и неприличным поцелуем оказывается при ближайшем рассмотрении довольно хитрым делом. Приличный поцелуй можно изобразить на сцене условно, без соприкосновения губ, или как «настоящий» поцелуй, с соприкосновением губ, но в этих случаях поцелуй не является по-настоящему чувственным, поэтому он не более чем переключенный (keyed) поцелуй. («Общественно признанный» поцелуй или поцелуй по-родственному не должны «чувствоваться», и различие между изображением и реальностью контролируется лишь в том случае, если оно соотносится с уже известными обстоятельствами.) Сценический контекст и фрейм пьесы могут здесь доминировать над событием (а следовательно, и реструктурировать его). Неприличный поцелуй, по-видимому, выходит из-под власти сценического фрейма, поскольку в наблюдаемом физическом контакте на сцене публика увидит прежде всего откровенно сексуальное, а не драматически настроенное действие. При нашей системе восприятия проникновение аутентичного разрушает театральность постановки. Все сказанное о театре перестает работать в восприятии киноматериала, хотя кино создает свои границы фрейма, о чем будет сказано ниже.

² Само это различие может меняться. В конце 1960-х годов кинематограф, кажется, уменьшил этот разрыв; например, «Полуночный ковбой» воспринимался столь же сексуально с экрана, сколь и в романе. В начале 1970-х писатели восстановили эту разницу и снова вышли вперед (или отошли назад, в зависимости от точки зрения). Пример тому — фильм Синтии Бьюкенен «Умненькая девочка». Возрастающая терпимость к жестким порнофильмам обещает новый виток гонки.

смотреть в ряду других «непристойностей». В исследовании Гарри Клора содержится анализ этой проблемы.

Следует исходить из двух определений непристойного: (1) непристойность состоит в превращении частного в публичное и заключается в навязчивой демонстрации интимных физических процессов, действий, физиологических и эмоциональных состояний; (2) непристойность заключается в низведении человеческих сторон жизни к недочеловеческому или физиологическому уровню. Если следовать этим характеристикам, непристойность есть определенный способ видения физиологического в человеке и отношения к человеческому существованию вообще. Непристойной может быть трактовка сексуальных отношений, непристойным может быть взгляд на смерть, рождение, болезнь, а также прием пищи и дефекацию. Непристойно публично показывать эти явления и делать это так, чтобы терялась и обесценивалась вся гамма человеческих отношений. Таким образом, между указанными определениями непристойности есть некоторая связь: когда интимные стороны жизни выставлены на обозрение публики, их значимость может принижаться и их могут выставить на обозрение публики, чтобы обесценить их и унижить человека¹.

Короче говоря, проблема заключается в границах фрейма, которые указывают на то, что именно допустимо переносить в описание из реальности. Здесь особенно интересны детали. Как бы ни использовали тело, как бы его ни касались, оно должно быть скрыто и отодвинуто на расстояние, чтобы наши убеждения о высоких социальных качествах личности не подвергались дискредитации. Тело как воплощение личности должно примириться со своими биологическими функциями, но это примирение достигается через гарантии того, что эти функции будут рассматриваться в «контексте», как второстепенные для социального опыта человека, и не будут находиться в фокусе внимания. Сюжет изображения может предписывать прием пищи, любовные сцены, пытки, но в этом надо видеть неотъемлемую часть человеческой драмы, а не выхваченные картинки, не предмет, который можно разглядывать как таковой.

2. *Состязания* (contests). Возьмем бокс, скачки, рыцарские турниры, охоту на лис и т. п. Кажется, что образцом для этих

¹ Clor H.M. Obscenity and public morality. Chicago: University of Chicago Press, 1970. P. 225.

видов спорта является драка и соответствующие правила содержат ограничения в степени и виде агрессии. (Посмотрите внимательно на то, что происходит, когда соперничающие самцы вступают в ритуализованные состязания за доминирование в стаде или когда старшие разнимают двух сцепившихся юнцов и разрешают им только «честную схватку» по правилам, в присутствии неформального третейского судьи и кружка ревностно следящих за ходом поединка зрителей.)

Границы фрейма боевых состязаний обозначены вполне отчетливо, можно проследить изменения в этих границах на значительном протяжении времени, и, что еще важнее, изменения правил хорошо документированы. Обычно в этих изменениях усматривают признаки снижения терпимого отношения к жестокости и опасности состязаний, по крайней мере в сфере развлечений. С тех пор как в день Гая Фокса перестали «заживо сжигать кошек, душераздирающее мяуканье которых нельзя было слышать на фоне восторженного рева зрителей»¹, постепенно были запрещены петушиные бои и другие кровавые схватки. Изменение фрейма организованного бокса можно проследить с момента его зарождения в начале XVIII века: сначала дрались голыми кулаками, через несколько десятилетий ввели кожаные перчатки, в 1743 году введены правила Брафтона и примерно в 1867 году правила Куинсбери².

Некоторые виды спорта кажутся переключением обычного бойцовского поведения, или, используя этологический термин, ритуализацией. Однако эта точка зрения весьма ограничена. Многие виды спорта, например хоккей и теннис, ставят состязающиеся стороны в структурное противостояние, лишь специальное снаряжение и цель борьбы могут напоминать исходный фрейм взаимодействия. Еще сложнее анализировать детские игры. Игра «Повелитель замка», в которую играют малолетки и примитивные личности³, явно ориентирована на завоевание господства. В более сложных, «взрослых» играх эта цель выглядит более сглаженной, их мифологические и исторические истоки почти не угадываются. Но в конечном счете здесь действуют первичные системы фреймов.

¹ Hole Ch. English sports and pastimes. London: B.T. Batsford, 1949. P. 5.

² Брафтон Джонс — английский боксер XVIII века, разработавший правила боя на ринге. Маркиз У. Куинсбери в 1867 году ввел в правила бокса использование перчаток. — *Прим. ред.*

³ Thorpe W. Ritualization in ontogeny. P. 316.

Можно представить континуум, на одном полюсе которого игровые представления превращают утилитарное действие в забаву, а на другом — в спорт и игры. Хотя игровое перевоплощение предметов и индивидов длится недолго и никогда не закрепляется полностью; в организованных играх и спорте это перевоплощение институционализируется, то есть стабилизируется вместе с ареной действия посредством введения формальных правил. (Именно этот смысл я вкладываю в слово «организованные игры».) По мере формализации правил игра становится все менее и менее похожей на повседневную деятельность и все больше превращается в самостоятельную первичную систему фреймов.

И последнее. Хочется подчеркнуть изменчивость границ сценического произведения и спорта, которая подтверждается многими историческими источниками. Ценность этих материалов для нас очевидна. Именно театр и спорт сильнее всего могут увлекать зрителей и порождать собственную область бытия. Границы, налагаемые на эту деятельность, придают ей неповторимое очарование. История этих границ — это история того, как игра обретает новую жизнь. Свою историю имеют и настройки, и первичные системы фреймов.

3. *Церемониалы* (ceremonials). Это определенная разновидность социальных ритуалов, к которым относятся венчания, похороны, присвоения титулов и званий. Здесь происходит нечто непохожее на обычную жизнь, в то же время никогда нельзя с уверенностью сказать, что же происходит в церемониалах. Так же как сценические представления, они построены по заранее разработанному сценарию, при этом проводятся репетиции, которые легко отличить от «действительного» исполнения (performance). Но если сценическое представление ориентировано на подражание жизни, то функция церемониала заключается в том, чтобы сконцентрировать смысл происходящего в одном действе, вырвать его из ткани повседневности и заполнить им все событие целиком. Коротко говоря, пьеса настроена на изображение жизни, а церемония фокусирована в само событие. В отличие от сценических представлений церемониалы предусматривают четкое разделение между профессиональными значимыми персонами, которые, как правило, могут неоднократно выступать в этой роли, и рядовыми участниками ритуала, которым положено лишь иногда участвовать в действе. Впрочем, им достаточно и одного раза — посредством церемониала свершается событие, кото-

рое определяет их последующие отношения с непосредственным окружением и миром. Наконец, в сценическом представлении актер и играемый им персонаж отчетливо разделены, а в церемониале исполнитель должен представлять самого себя в одной из главных социальных ролей — родителя, супруга, гражданина и т. д. (В повседневной жизни индивид тоже представляет сам себя, но это не принимает столь отчетливой символической формы.)

Церемониалы отличаются от театра и спортивных состязаний некоторыми важными последствиями для участников. В зависимости от значимости исполняемой роли они вовлечены в церемониал с разной степенью интенсивности и, соответственно, некоторые из них испытывают чувство воодушевления перед происходящим, а другие остаются равнодушными. В церемониале эти различия могут быть гораздо большими, чем в любой нецеремониальной деятельности. Кроме того, со временем смысл и значение церемониальных действий могут существенно меняться, хотя сценарий остается прежним. Например, изначально кровавый ритуал может превратиться в чистую условность. На коронации царствующая особа смотрит на все иначе, чем какой-нибудь скептик¹.

4. *Техническая переналадка* (technical redoing). Некоторые «отрезки» повседневной деятельности, взятые независимо от своего обычного контекста, могут получать выражение в формах, соответствующих утилитарным целям, тем самым они принципиально отличаются от подлинных представлений, где результат не имеет особого значения. Такие «отрезки» составляют важную часть современной жизни, хотя обществоведы в большинстве случаев не считают их заслуживающими внимания. Рассмотрим кратко некоторые разновидности таких утилитарных действий.

а) В нашем обществе, а может быть и во всех других, способность к целенаправленной деятельности (то есть владение определенными навыками) часто развивается с помощью своего рода утилитарных выдумок. Их цель — дать возможность новичку приобрести исполнительский опыт без жесткого сцепления с миром, когда события как бы сознательно «отсоединяются» от их обычного логического завершения. Бывает, что промахи и неудачи оказываются поучительными

¹ О коронации Елизаветы II великолепно рассказывается в книге Э. Бернса. См.: Burns E. *Theatricality: A study of convention in the theatre and in social life*. New York: Harper & Row, 1973. P. 19–20.

и даже полезными¹. Сюда относятся пробные попытки, репетиции, испытания, одним словом — тренировки. Когда необходимо выполнить какую-то практическую задачу, мы говорим о подражании или упражнении. Это можно проиллюстрировать следующим примером.

Моделирование — новое развивающееся направление в подготовке врачей, которое имитирует настоящий клинический опыт без привлечения пациентов в тех случаях, когда это может быть нежелательным и нецелесообразным. В моделировании можно использовать как простые манекены, например для отработки процедуры искусственного дыхания, так и сложные, управляемые с помощью компьютера автоматы, способные воспроизводить жизненно важные функции организма. Денсон и Абрахэмсон тестировали манекен SIM-1, который воспроизводит все жизненно важные функции сердечно-сосудистой, дыхательной и нервной систем во время общего наркоза. Манекен «адекватно» отвечает как на правильные, так и на неправильные механические и фармакологические воздействия, может имитировать и рвоту, и остановку сердца. Действие прибора может быть остановлено во время «применения» или «поддержания» общей анестезии для объяснения или обсуждения лечения до того, как «пациент умрет» или ему будет нанесен вред².

Разучивание социального ритуала, театральной пьесы и музыкальной партитуры мы называем репетицией. Отличительная черта репетиций заключается в том, что их итогом является целостное практическое воплощение сцены, а генеральная репетиция в сочетании со сценарием дает более или менее полное представление о том, что будет происходить на самом деле³. Многое не получает отражения в сценарии, потому

¹ Приводятся сведения, что тренировка, как отличающееся от игры действие, встречается даже в животном мире. См.: Schenkel R. Play, exploration and territoriality in the wild lion // Play, exploration and territory in mammals / Ed. by P.A. Jewell and C. Loizos. London: Academic Press for the Zoological Society of London, 1966. P. 18. Заметим, что тренировка отличается одной важной особенностью, которую трудно имитировать. Число проб, необходимых индивиду или группе для овладения навыком выполнения определенной задачи или алгоритма, является показателем способности к научению, гибкости, мотивированности и т. п.

² Levinson D. M.D. bedside teaching // The New Physician. 1970. Vol. XIX. P. 733.

³ На практике, когда конечным продуктом исполнения является запись, а не «живое» выступление, окончательная версия может быть смонтирована из разных проб и затем отредактирована. Во время пробных записей исполнители не считают необходимым «оставаться во фрейме» от начала до конца,

что не все действующие лица сцены объединены единым замыслом. Можно «репетировать» в уме, воображать, что следует сказать в определенной ситуации, но, если речь недостаточно точно ориентирована на ожидаемую реакцию слушателей, о «репетиции» можно говорить лишь в переносном смысле и исполнитель действия отчасти обманывает себя. То же самое происходит при подготовке телепередач о тайных агентах (например, сериал «Невыполнимое задание»), когда героев привлекают для разработки и написания детального сценария, который на самом деле трудно применить к делу, поскольку предусмотренные передачей реплики тех, кто не входит в авторскую группу, предугадываются лишь в самых общих чертах. Предположим, что все участники представления знакомы с планом предстоящих действий — как на военных учениях, но и в этом случае для следования запланированному ходу событий требуются постоянный контроль и корректировка происходящего: во всяком случае, нужно придерживать забегающих вперед и подтягивать отстающих.

Когда действие тщательно продумывается заранее и последовательность шагов фиксируется мысленно или на бумаге, мы говорим о планировании. Пробы, репетиции и планирование, взятые в совокупности, можно рассматривать как варианты тренировки (*practicing*) и отличать от «реального опыта», который тоже может быть полезен в обучении, но совершенно иным образом.

Места, где проходят тренировки, интересны для исследования. В данном случае суть дела прояснил Чарльз Диккенс: Феджин, практически обучающий молодых подопечных воровать носовые платки, стал частью нашей традиции¹. Сюда же относятся фильмы, прослеживающие тщательно спланирован-

как это принято при «реальном» исполнении. Они знают, что запись является лишь фрагментом итоговой версии представления. Здесь опять возникает проблема реальности. Речь политика может быть плохим индикатором того, что говорящий будет делать, но это самая настоящая речь. Телезрители (и радиослушатели) воспринимают такую версию выступления политика, которая чем-то отличается от восприятия «живой» аудитории. Эти отличия, по всей вероятности, не значимы. А что получится, если президент запишет на пленку речь перед своими сотрудниками, затем из небольших наиболее удачных кусков будет смонтирована новая версия, которая и пойдет в эфир? Что получится: шоу или речь? Достаточно ли понятия «переключение», чтобы объяснить данную ситуацию?

¹ См.: Диккенс Ч. Приключения Оливера Твиста. М.: Правда, 1984. Гл. IX. — *Прим. ред.*

ные, расписанные по минутам и отрепетированные акции. Вот что писали о контрабандистах.

Одна группа даже пошла на серьезные расходы и купила три кресла, которыми обычно оборудуются авиалайнеры VC-10. Кресла были нужны для тренировки курьеров. Чтобы доставлять на себе килограммы золота, они должны были научиться переносить многочасовые перелеты и в конце путешествия спокойно вставать с кресел¹.

А. Даллес² приводит аналогичные свидетельства:

В разведшколе ситуации, приближенные к реальным, имеют то же назначение, что и военные учения с боевым оружием. Во время Второй мировой войны инновационные разработки в этом направлении велись в военных училищах, где готовили специалистов по ведению допросов военнопленных. Курсанта оставляли наедине с человеком, который был одет во вражескую офицерскую или солдатскую форму, вел себя так, будто только что попал в плен, и говорил на хорошем немецком или японском языке. От «пленных», которых очень тщательно подбирали, требовалось высокое актерское мастерство. Они старались перехитрить дознавателя сотнями способов, известными из допросов во время военных действий в Европе и на Дальнем Востоке. Они то отказывались говорить, то несли ахинею, вновь замыкались, дерзили, раболепствовали, даже угрожали. После нескольких подобных сеансов обучаемый был вполне подготовлен к практической работе с военнопленными и мнимыми перебежчиками, и его было трудно чем-нибудь удивить³.

Компания «Скандинавские авиалинии» публикует фотографии стюардесс, которые учатся разносить напитки — для этого используется макет салона авиалайнера⁴. В студии, где записывается радиопередача, аудиторию просят аплодировать для разминки⁵.

Тренировка открывает нам «реальность», то есть дает возможность преодолеть границы тренировки как таковой. В то

¹ Green T. The Smugglers. New York: Walker and Company, 1969. P. 217.

² Даллес Аллен (1893—1969) — американский политический деятель, директор Центрального разведывательного управления США. — *Прим. ред.*

³ Dulles A. The craft of intelligence. New York: New American Library; Signet Books, 1965. P. 167.

⁴ Newsweek. 1970. September 7.

⁵ Nachman G. Now a word from the audience // Daily News (New York). 1973. September 11.

же время реальность открывается лишь с одной стороны. Можно сравнивать настоящий бой с игрой в войну, а сольный концерт с упражнением в аппликатуре, но, играя, мы никогда не поймем смысл войны и музыки, которые принадлежат особому порядку бытия.

Существуют ли пределы тренировки? Мы привыкли, например, к репетициям бракосочетания, но мало знаем о том, до какой степени репетированы высокие официальные церемонии. Вероятно, мы будем удивлены, узнав, что высокопоставленные участники коронаций или инаугурации Папы Римского не только не освобождены от репетиций, но репетируют даже больше, чем обычные люди. Фотографии президента Соединенных Штатов, участвующего в репетиции бракосочетания своей дочери, до сих пор входят в разряд новостей¹. Возможно, у нас есть даже некоторое представление о том, сколько сил нужно отдавать тренировке. Бывает, что участие в тренировке совершенно мизерно, но и его достаточно, чтобы попасть в список новостей.

Хинкли-Пойнт, Англия (ЮПИ). Старший сержант военного училища Британской армии считает, что «противник» поступил абсолютно не по-британски, отказавшись участвовать в военных учениях из-за дождя. Старший сержант Рой Блэкмор из военного училища Уэст-Сомерсет пояснил: «Офицер сказал мне, что его подразделение не будет участвовать в учениях, потому что они не хотят мокнуть под дождем»².

Аналогичное представление об участии в тренировке находит выражение в автобиографических материалах, например в рассказе Лилиан Гиш³ о съемках фильма «Путь на Восток» Д.У. Гриффитом⁴.

Сцены ледохода снимались в штате Вермонт, там, где воды Уайт-Ривер сливаются с водами Коннектикута. Лед был толстый, поэтому его нужно было либо долбить, либо взрывать динамитом, чтобы каждый день съемок имитировался ледоход. В течение всех трех недель нашей работы температура не поднималась выше нуля. Для сцены, где Анна теряет сознание на льдине, я кое-что

¹ Life. 1971. June 18.

² The New York Times. 1968. December 29.

³ Гиш Лилиан (1896–1993) — американская киноактриса, звезда немого кино. — *Прим. ред.*

⁴ Гриффит Дэвид (1875–1948) — американский кинорежиссер. — *Прим. ред.*

придумала и поделилась с мистером Гриффитом, который высоко оценил мою идею. Идея состояла в том, чтобы я лежала на несущейся к водопаду льдине, а моя рука и волосы были погружены в воду. Мистер Гриффит пришел в восторг. Почти сразу мои волосы схватились льдом, и я почувствовала, что рука горит огнем. Она болит до сих пор, если я слишком долго нахожусь на улице в холодную погоду. Я ложилась на лед по двадцать раз на дню в течение трех недель, пока снимали этот эпизод. Между дублями кто-то из мужчин укутывал меня в шубу, и я наскоро согревалась у огня¹.

Вопрос о чересчур большой или малой вовлеченности непосредственно относится к границам фрейма. Менее очевиден вопрос об уместности самой тренировки. Иногда подшучивают над тем, как молодые люди тренируются курить перед зеркалом, придавая себе глубокомысленный вид. За этой шуткой скрывается понимание того, что «выразительное» поведение, например при приветствии, признании в любви и т. п., не должно быть результатом тренировки, ибо внешнее проявление — не более чем побочный продукт действия, а не его цель. Если мы принимаем такое объяснение поведения, мы должны сдержанно относиться к обучению соответствующим действиям или, по крайней мере, обучать и учиться им втайне.

Организация тренировки дает хороший пример того, как распознается переключение реальности даже там, где речь идет о вполне серьезных вещах. Так, парикмахеров обучают на головах клиентов, которые соглашаются на малоквалифицированную стрижку из соображений экономии. Такие клиенты искренне надеются на стандартные профессиональные навыки (и при случае будут с гордостью рассказывать о своей удаче), но они не вправе требовать профессионализма.

В процессе тренировки интересно то обстоятельство, что инструктор и обучаемый скорее всего будут сознательно сосредоточиваться на таких моментах, которые ускользают от внимания подготовленных исполнителей. Когда детей учат читать вслух, они погружаются в произнесение слов и как будто забывают об их значении². На самом деле тот же текст можно использовать для выработки совершенно иных навыков: обу-

¹ Gish L. The Movies, Mr. Griffith and me. New York: Avon Books, 1969. P. 233–234.

² Интересные данные содержатся в неопубликованной работе Дж. Гумперца и Е. Герасимчук: Gumperz J.J., Herasimchuck E. The conversational analysis of social meaning: A study of classroom interaction. Unpublished manuscript.

чения правописанию, грамотному построению фраз и т. п. Точно так же во время театральных репетиций сначала можно разучивать текст, а потом отрабатывать пластику и темп. Очевидно, любой отрезок деятельности является лишь отправной точкой, и в него можно привнести самые разные схемы интерпретации и способы употребления, отыскать самые разные «мотивационные релевантности».

У тренировки есть еще одна динамическая черта. Когда исполнитель начинает усваивать некоторые навыки, первые шаги часто даются легче, чем решение последующих сложных задач; а завершая обучение, он столкнется с такими трудностями и подвохами, с какими и мастер сталкивается не каждый день¹. Таким образом, на первой стадии обучаемый может не волноваться за некомпетентное исполнение, а на завершающей стадии его внимание направлено вперед, на то, как он будет действовать в реальной жизни. В любом случае, мир тренировки и проще и сложнее, чем настоящий, «жизненный» мир.

Поскольку качество реального исполнения зависит от того, насколько исполнителю удастся совладать с непредвиденными обстоятельствами, тренировка может приблизиться к «реальным» условиям, но не воспроизвести их. Это ясно

¹ Пример: «Создавать и обслуживать тренажеры — дело дорогое, но они открывают невообразимые возможности. В считанные минуты можно смоделировать начальные и острые фазы заболеваний, а также хронические патологии, чтобы применять рутинные методики для развития навыков диагностики и лечения. Остановку сердца, диабетический криз, закупорку вен, инфаркт миокарда и другие распространенные заболевания можно «диагностировать» и «лечить» до тех пор, пока профессиональный навык не станет привычкой». См.: Levinson D. M.D. bedside teaching // *The New Physician*. 1970. Vol. XIX. P. 733. В других областях дело обстоит несколько сложнее. «Среди юристов существует мнение о том, что в большинстве процедур заложены неточности и что многие правовые категории многозначны и изменчивы. Способ мышления, формируемый при подготовке юристов в США, подкрепляет это мнение. Юристы обучаются посредством обсуждения крайне сложных, пограничных ситуаций, почерпнутых из дел, подвергшихся пересмотру апелляционными судами. В центре их внимания оказывается применение юридической нормы к решению задачи. Одна из целей такого обучения — тренировать специфическую установку юридического мышления и развивать навыки защиты интересов клиента. Принято считать, что наилучший способ достижения этой цели состоит в рассмотрении именно сложных, а не простых вопросов, относительно которых расхождений между юристами нет». См.: Friedman L.M. Legal rules and the process of social change // *Stanford Law Review*. 1967. Vol. XIX. P. 791. Другим примером является обучение игре в кости. Можно предположить, что на завершающей стадии обучения игроку придется анализировать сложнейшие комбинации и иметь дело с такими высокими ставками, которые редко встречаются при реальной игре.

видно на примере войсковых учений, которые личный состав должен принимать всерьез, несмотря на запрет действовать по-настоящему, то есть использовать против противника настоящее оружие¹.

б) Так обстоит дело с тренировкой. Другой класс переналадки составляют «демонстрации» (или показы), то есть такое исполнение целесообразной деятельности вне обычного функционального контекста, при котором неспециалисту дается возможность близко ознакомиться с процессом ее осуществления. Именно демонстрация происходит в тех случаях, когда коммивояжер показывает, как замечательно его пылесос всасывает мусор, который он специально высыпал хозяйке на пол; когда социальный работник показывает неумытой мамаше, как надо мыть ребенка; когда командирам пехотных подразделений демонстрируют возможности артиллерии; когда пилот после набора высоты показывает пассажирам, как ведет себя машина при работе закрылками.

¹ Романские версии полевых учений и маневров обнаруживают другую проблему. При постановке выполнимой задачи обе стороны должны в точности соблюдать все условности военного дела, а также некоторые дополнительные ограничения. Например, надо как-то определять, кто ранен и насколько серьезно, какой урон нанесен технике и снаряжению; боевые действия не должны вестись на объектах частной собственности и иных территориях за пределами полигона; кто-то должен контролировать сигналы о начале и завершении учений. Перечисленные условности могут соблюдаться только при контроле со стороны арбитров. Если же цель учений заключается в проверке способности внедриться в расположение вражеских войск, использовать неожиданность, перехитрить противника, который способен только к шаблонным решениям, в итоге добиться победы любой ценой, то основные правила военных учений должны быть отброшены. Поэтому воинская хитрость является правильным действием именно в силу своей неправомерности. См., например: Nathanson E.M. *The dirty dozen*. New York: Random House, 1965. P. 425–434; Woods W.C. *The killing zone*. New York: Harper's Magazine Press, 1970. P. 117–167. Презентация военных учений таит в себе менее серьезную проблему фрейма. По-видимому, самым значимым обстоятельством в военных учениях являются не пули, а природа. На реальные боевые действия оказывает влияние огромное количество факторов неопределенности: погода, «дружелюбность» местных жителей, возможность приема радиопередач на коротких волнах, беженцы на дорогах, колонны военнопленных, подорванная техника и т. п. Ведь убивают, как и разговаривают, в определенном контексте. На учениях данные факторы могут быть в лучшем случае указаны посредниками словесно — при постановке задачи, и эта имитация выглядит еще более оторванной от реальности, чем использование цветных опознавательных знаков на вооружении и персональных бирок, позволяющих отличать легкое ранение от тяжелого, незначительное повреждение от разрушения. См., например: *Maneuver control / Department of the Army Field Manual (FM 105–5)*. Washington, D.C.: Department of the Army, 1967. P. 51–130.

При снижении я могу выдвинуть закрылки и скорость самолета уменьшится. Это делается вот так [выпускает закрылки, самолет начинает дрожать]. Дрожание корпуса машины — это совершенно нормально [убирает закрылки].

Подобная демонстрация непосредственно происходящих событий является средством убеждения в том, что всякое незапланированное происшествие, которое может вызвать тревогу, следует рассматривать как преднамеренное, целенаправленное действие. Заметим, что демонстрация в отличие от тренировки обычно выполняется искусным мастером и повторяется один или два раза. Конечно, оба вида переналадки могут сосуществовать: учитель выполняет действие как демонстрацию, а учащийся — как упражнение. Претендента на рабочее место могут протестировать на профессионализм, и он будет вынужден исполнить одну-две демонстрации для эксперта; в этой ситуации исполнение будет иметь необычное значение, хотя (по крайней мере, для исполнителя) и не останется без последствий. Еще более сложным является исполнение в таких видах спорта, как фигурное катание, прыжки в воду и гимнастика, где во время соревнований демонстрируют одновременно и набор умений, и образец исполнения.

Рассмотрим границы демонстрации. Во-первых, мы уже указывали, существуют определенные границы в использовании пациентов для демонстрации студентам-медикам методов лечения, даже если при этом осуществляется настоящее лечение. Предполагается, что по крайней мере в некоторых обстоятельствах подобная двойственность перспектив непозволительна.

Во-вторых, граница касается материальных ресурсов. Предполагается, что никакая демонстрация не должна стоить слишком дорого и должна обходиться дешевле затрат на обычную работу. Чрезмерный драматизм может оказаться неуместным. Так думает даже Эбби Гофман, что видно по следующему фрагменту из его статьи.

Форт Бельвуар, штат Вирджиния, 4 октября (Ассошиэйтед Пресс). Сегодня армия продемонстрировала свои новейшие достижения в тактике и оснащении операций по наведению общественного порядка. Операция проводилась в «Райэтсвилле»¹ — макете городских кварталов, охваченных беспорядками. Около трех тысяч человек наблюдали с трибун за тем, как толпа переодетых в хиппи

¹ Буквально «Мятежбург». — *Прим. ред.*

солдат поджигала дома и грабила магазины. Наконец со штыками наперевес на сцене появились военные в черных противогазах и уладили толпу слезоточивым газом¹.

Еще раз укажем на некоторое сходство между демонстрацией и тренировкой. Устаревшие, хотя и быстроходные, корабли могут использоваться и в качестве тренировочных мишеней, и для показа возможностей новой авиабомбы. Сходным образом при подготовке к скачкам в тренировочных заездах нужно стараться не загнать животное и рисковать только во время соревнований.

Наконец, самое интересное, что иногда возникает проблема установления границы между демонстрацией и настоящими действиями. Несмотря на кардинальные различия, иногда возникает путаница — особенно если используется настоящее оборудование. В серьезных случаях это может привести к запрету демонстрации. В то же время эти границы постоянно претерпевают исторические изменения, о чем свидетельствует следующее сообщение.

Торонто, 4 августа. По сообщениям печати, Канадская радиовещательная корпорация сняла запрет на рекламные заставки, которые казались слишком интимными для телевидения. Теперь на экране можно видеть рекламу поясов, дезодорантов, бюстгальтеров, депиляторов и банных полотенец. То, о чем еще пару лет назад было неприлично говорить в обществе женщин, теперь считается допустимым, — сказал Чарльз Спраггет, руководитель пресс-службы корпорации. Запрет на рекламу трусиков остается².

Следует добавить, что иногда трудно провести границу между демонстрацией теоретического характера и демонстрацией практической. Это непосредственно связано с проблемой определения границ фрейма. Так, занятия по ведению партизанской войны в колледже штата Сан-Франциско (по экспериментальной программе, реализуемой самими студентами) явно вышли за рамки дозволенного, по крайней мере, как сообщалось в печати.

Он произнес очень важную речь, — объяснял похожий на боксера дюжий инструктор экспериментального курса партизанской войны. — Кармайкл придал новый импульс движению «Власть

¹ Факсимиле заметки см.: Hoffman A. Revolution for the hell of it. New York: Dial Press, 1968. P. 192.

² The New York Times. 1957. August 5.

чернокожих», призывая черных к объединению, национализму и фактически к расизму. После речи Кармайкла, записанной на праздничном собрании в Окленде по случаю дня рождения Хьюэя Ньютона, по очереди выступали «ветераны», рассказывая об истории и собственном опыте ведения боевых действий в городах, организации саботажа, шпионажа, контрразведки и применения оружия, особое внимание уделялось войне в Алжире. Обстоятельства, связанные с преподаванием этого курса в колледже, расследуются в настоящее время генеральной прокуратурой штата. «Если в студенческой аудитории обсуждают партизанскую войну, — говорит Чарльз О'Брайен, заместитель генерального прокурора штата, — это одно дело, а если это тренировка в ведении герильи, если они занимаются подготовкой боевиков, это уже совершенно другое дело»¹.

В самом деле, какой подробный курс о саботаже обойдется без инструкций и объяснений. Понятие «демонстрации», таким образом, содержит в себе нежелательную двусмысленность².

в) В нашем обществе получила широкое распространение (и продолжает распространяться) репликация (replicative records) разного рода записей и свидетельств, то есть воспроизведение определенного фрагмента деятельности для того, чтобы конституировать его как факт прошлого. Если обычная демонстрация сводится к показу некоторых идеальных образцов деятельности с целью обучения или в качестве иллюстративного материала, то при документировании фиксируется то, что однажды случилось в действительности и не предназначалось для регистрации. Письменные свидетельства и фотодокументы являют собой типичные примеры артефактов, именуемых «экспонатами». В последнее время для документирования широко используется аудио- и видеозапись. Среди огромного разнообразия документов можно назвать судебные свидетельства и улики, проектно-техническую документацию, рентгеновские снимки в медицине, аудиозаписи в лингвистике, видеосъемку спортивных состязаний, исторических событий, боевых действий и т. п.

Способность документальной «настройки» подавлять первоначальный смысл удивительна. Возьмем, например, судебное расследование непристойного поведения Ленни Брюса.

¹ San Francisco Sunday Examiner and Chronicle. 1968. April 21.

² Другой пример — показательные матчи. Они «несерьезны», поскольку их результат не влияет на турнирное положение команды и индивидуальные показатели игроков. Однако игры получаются захватывающими.

Присяжным предстояло вынести вердикт после прослушивания 18-минутной магнитофонной записи фрагмента шоу от 4 октября 1961 года, где Ленни Брюс рассказывал непристойную историю в весьма непосредственных выражениях. «Это представление — высокохудожественная комедия, — заявил Бендич, адвокат Брюса, перед тем как включить запись. — Я хочу попросить аудиторию правильно реагировать на юмор — по-человечески».

Судья Хорн оборвал Бендича на полуслове: «Здесь вам не театр и не шоу. Я не позволю подобных вещей».

Затем он обратился к залу: «Напоминаю присутствующим о необходимости контролировать эмоции».

Предупреждение было воспринято надлежащим образом, и прослушивание записи прошло вполне серьезно. Никто не засмеялся, и лишь несколько зрителей изобразили подобие улыбки, услышав образчики юмора Ленни Брюса¹.

Влияние документального фрейма на восприятие экспериментально показано Ричардом Лацарусом в исследовании стресса. Специально подобранным группам испытуемых устанавливались датчики, измеряющие пульс и напряженность ладоней. Изменения в реакциях регистрировались во время показа фильма о примитивных ритуалах, где производились надрезы на человеческом теле. Меняя звуковое сопровождение фильма, экспериментатор мог частично влиять на установку аудитории². В частности, «интеллектуализация» комментария создавала специфически антропологический взгляд на жестокий ритуал и частично трансформировала картину в документ; это переключение существенно снижало стресс у испытуемых — университетских студентов.

Но и документальный фрейм имеет свои границы. Прежде всего возникает вопрос: все ли виды записи допустимо использовать как свидетельства против личности, если в качестве регистрируемых материалов выступают произвольные действия? Принято считать, что личность должна быть защищена от скрытой аудиозаписи и тайного наблюдения. Далее, возникает вопрос о границах использования записей, на которые индивид дал добровольное согласие; например, допустим ли

¹ Подробнее см.: Hams M. Lenny Bruce acquitted in smut case // San Francisco Chronicle. 1962. March 9.

² Speisman J.C., et al. Experimental reduction of stress based on ego defense theory // Journal of Abnormal and Social Psychology. Vol. LXVIII. No. 4. April, 1964. P. 367–380; Lazarus R.S., Alfert E. Short circuiting of threat by experimentally altering cognitive appraisal // Journal of Abnormal and Social Psychology. Vol. LXIX. No. 2. August, 1964. P. 195–205.

учебный показ сеанса семейной психотерапии¹. Речь идет не о документировании *per se*², а о правах фигурантов записи и соблюдении их интересов в тех случаях, когда они недально-видно соглашаются на публичный показ.

Еще более поучительно другое ограничение, связанное с отделением документируемого действия от самого документа. Если воспроизводится нечто предосудительное, жуткое или непристойное, будь то подлинное действие или результат переключения, можно ли считать само документирование безгрешным? На первый взгляд, здесь нет никаких ограничений, поскольку каждый ясно осознает, что документированное событие — нечто иное, чем само событие. Тем не менее связь между записью и событием осознается вполне отчетливо и торжествует над рассуждением.

Форт Лодердейл, Флорида. (Ассошиэтед Пресс). В новом распоряжении городской комиссии о запрете непристойностей в книгах, журналах и кассетах для детей до 17 лет анатомические подробности запрещенных действий изложены столь тщательно, что «Майами Геральд» сочла невозможным его опубликование³.

Винчестер, Индиана, 29 декабря (ЮПИ). Новое постановление муниципалитета о запрете порнографии может не возыметь никакого действия, так как местная газета сообщает, что язык постановления не отвечает требованиям хорошего вкуса. Издатель «Винчестер ньюс газетт энд джорнал геральд» Ричард Уайз так объяснил свою позицию: «Мы не ставим под сомнение ни мудрость самого постановления, ни конституционное право граждан покупать и продавать подобные материалы. Мы лишь используем свое право печатать только то, что считаем разумным и что отвечает требованиям хорошего вкуса. Мы не считаем, что язык с известными выражениями отвечает требованиям хорошего вкуса». Чтобы повлиять на реальное положение дел, распоряжения муниципалитета Винчестера должны печататься в общегородской газете, а единственная газета в городе принадлежит мистеру Уайзу⁴.

¹ См. обзор учебного фильма, выполненный Э. Мейсоном: Mason E. Safe to be touched: How safe to be exposed? // Community Mental Health Journal. 1966. Vol. II. P. 93–96.

² *Per se* (лат.) — как таковое. — *Прим. ред.*

³ The Evening Bulletin (Philadelphia). 1968. November 1.

⁴ The New York Times. 1973. December 30. Я признателен Милли Оуэн за указание на этот и другие источники.

Ленни Брюс, рассказывая об одном из судебных процессов, связанных с употреблением им нецензурных слов, приводит другой пример.

Юридический журнал «Нью-Йорк Ло Джорнэл» признал себя виновным в том, что не напечатал приговор суда низшей инстанции из следующих соображений: «Мнение большинства судей опирается на подробное цитирование высказываний из выступления Брюса в ночном клубе, а также описание поз и действий, которые являются непристойными». Журнал принял решение не печатать эти материалы даже в изложении, поскольку купюры создали бы неверное представление о позиции судей, а без купюр публикация невозможна, поскольку это противоречит принятым в журнале нормам¹.

Репортажи порнографического содержания — не единственные примеры границы документирования. Другой тип границы иллюстрируется уголовным делом «Болотных убийц».

Честер, Англия. Записанные на пленку вопли маленькой девочки потрясли участников вчерашнего судебного заседания. Женщины плакали. Когда звучала шестнадцатиминутная магнитофонная запись, многие затыкали уши. Обвинитель сэр Элвин Джонс сообщил суду, что кричала десятилетняя Лесли Энн Дауни — ее подвергали пыткам и одновременно делали порнографические фотографии, а затем убили. Джонс утверждал, что запись производилась Йеном Брейди, двадцатисемилетним биржевым клерком, и его двадцатитрехлетней подругой Майрой Хиндли.

Это случилось в 1964 году. Лесли Энн пошла на ярмарочную площадь на следующий день после Рождества и пропала. Впоследствии полиция обнаружила ее труп, без одежды, закопанный в неглубокой яме, в пустынном месте на торфяном болоте Пеннин. В зале суда звучали душераздирающие вопли ребенка, а мисс

¹ Bruce L. How to talk dirty and influence people. Chicago: Playboy Press, 1966. P. 195. В этой книге мистер Брюс приводит пример того, что именно не могло быть напечатано в юридическом журнале, поскольку принятые в журнале границы фрейма не совпадали с границами дозволенного, которых придерживался издатель книги Брюса. Замечу, что и я не стал приводить высказывания мистера Брюса, поскольку границы моего фрейма позволяют мне цитировать подобный текст только в том случае, если его нецитирование приведет к потере чего-то важного, что к данному случаю не относится, хотя теперь-то, рассматривая фрейм научной книги в свете этого комментария, я мог бы осмелиться процитировать приведенный Брюсом пример.

Хиндли и Брейди невозмутимо смотрели сквозь пуленепробиваемое стекло, ограждающее скамью подсудимых¹.

Очевидно, что литературное переложение, иллюстрация и документирование имеют определенные ограничения морального порядка, особенно в связи с табуированием секса. Очевидно также, если действовать в границах дозволенного, ограничения все равно найдутся. Возьмем для примера рецензию на книгу, посвященную сексуальной проблематике.

Эта книга, изданная в Копенгагене в 1968 году, является, вероятно, одним из первых плодов отмены сексуальной цензуры в Дании. Она состоит из 42 черно-белых фотографий пары, занимающейся любовью в разных позах. Картинки снабжены короткими аннотациями об основных преимуществах и недостатках каждой из поз. Фотографии примечательны тем, что на них не показаны (явно намеренно) ни органы, ни выражения лиц участников. Отсутствие первых может показаться довольно естественным ввиду топографии тел, а вот сокрытие моделями своих лиц ведет к несколько странным эффектам. Например, в одной из поз «соединение половых органов в их движении видно обоим партнерам» и «чисто умозрительный эффект может в свою очередь значительно усиливать сексуальное возбуждение». Просто превосходно. Но партнеры на фотографии как будто избегают этого возбуждения, поскольку они отвернулись и от нас и друг от друга, как будто смотрят телевизор².

То, что такие границы должны существовать, едва ли является новостью. Новым для нас в последние 5–10 лет стало то, что мы увидели, насколько они изменчивы. Правильно установленные границы находят искреннее одобрение, но уже через год они могут оказаться преодоленными, а еще через год нарушение границ станет общепринятым. По-видимому, правила определения границ фрейма могут меняться весьма стремительно, если, конечно, наш нынешний опыт нас не обманывает.

¹ San Francisco Chronicle. 1966. April 27. Проблема документирования судебных заседаний перетекает в проблему ограничений на газетные репортажи о документах судебных заседаний. Анализ освещения дела «болотных убийц» в печати, а также проблемы «подражательных преступлений» содержится в публикации: Blom-Cooper L. Murder: How much should be reported? // The Observer. London. 1966. May 1. P. 11.

² Речь идет о книге Могенса Тофта «Техника сексуальных отношений» с фотоиллюстрациями Джона Фоули: Toft M. Sexual Techniques. New York: Souvenir Press, 1969. См. рецензию Кристофера Уильямса: New Society. 1969. October 2. P. 365.

г) Групповую психотерапию и другие ситуации ролевого взаимодействия следует упомянуть хотя бы потому, что обширная литература в этой области позволяет формализовать трансформационные практики и приемы переключений¹. Они строятся на предположении, что переживание прошлого опыта под руководством терапевта служит не только для прояснения аналитически значимых тем, но и для изменения установки личности.

д) Независимо от того, имело ли место переключение рутинной деятельности, всегда остается возможность «просто попробовать» — не ради достижения заурядной цели, а ради любопытства, из интереса; хочется узнать, что из этого получится, проверить какую-нибудь гипотезу, вникнуть в дело без какой-либо видимой цели, провести тщательное измерение и анализ. «Естественные» условия можно поддерживать долго, за исключением ситуаций, когда нет никаких естественных причин для внешнего представления (*performance*). Заметим, чтобы безоговорочно использовать слово «ключ» (*key*), мы должны предположить, что все участники ситуации — экспериментатор, испытуемые (если они есть) и ученая публика — одинаково квалифицируют происходящее именно как эксперимент.

Здесь опять же возникает вопрос о границах. Движение против вивисекции — одна из сторон этой проблемы, а отношение к медицинским экспериментам в гитлеровских концентрационных лагерях — другая. Тревогу вызывают эксперименты с электрохимической стимуляцией головного мозга, что влечет за собой эмоциональные и поведенческие изменения в поведении испытуемого. При этом подвергается профанации то, что должно оставаться священным, а именно: человеческое сознание. Дискредитируется и экспериментальная наука. Самым значительным событием такого рода стало исследование Мастерсом и Джонсоном женского оргазма².

¹ Интересную попытку формализации с полным пониманием сходств и различий между терапией и театром см. в статье Э. Бентли: Bentley E. Theater and therapy // *New American Review*. No. 8. New York: New American Library, 1970. P. 131–152.

² Первый опубликованный отчет об этом исследовании см. в издании: Masters W.H. The sexual response cycle of the human female // *Western Journal of Surgery, Obstetrics and Gynecology*. 1960. Vol. LXVIII. P. 57–72. Исследователи провели широкий спектр замеров в той сфере деятельности, которая в нашем обществе считается наиболее деликатной, чем поставили испытуемых в невиданное положение. Были не просто раздвинуты границы того, что можно делать в экспериментальных целях; теперь вообще трудно вообразить, можно ли сохранить какие-либо границы в этой области. Отрицательные отклики, читать которые столь же забавно, сколь и критикуемое

5. *Пересадка* (regrounding). Мы рассмотрели основные типы переключений: выдумку, состязание, церемониал и техническую переналадку. Нам остается рассмотреть еще один тип, трудно поддающийся концептуализации. Вовлеченность во внешнее представление какой-либо деятельности позволяет сохранить определенную прозрачность ее оснований или мотивов, которые, как кажется, радикально отличаются от мотивов, обуславливающих поведение людей в обычных ситуациях. Таким образом, понятие «пересадка» зиждется на допущении о том, что одни мотивы удерживают исполнителя в круге обычной деятельности, тогда как другие, особенно устойчивые и институционализированные, выводят его за пределы привычного.

Типичный пример пересадки — участие дамы, принадлежащей к верхней страте среднего класса и занимающейся благотворительностью, в распродаже дешевых вещей. Можно привести в качестве примера следующее невероятное с социальной точки зрения событие.

Когда принцессе Маргарет было около двадцати пяти лет, она стояла за прилавком и продавала нейлоновые чулки и ночные сорочки на церковной распродаже в Баллатере, небольшом шотландском городке. Один молодой парень пробился к ней сквозь толпу женщин и попросил пару чулок. «Какого размера?» — спросила принцесса. Юноша вспыхнул и сказал: «Не знаю, примерно вашего размера». «А, — улыбнулась Маргарет, — тогда вам нужны восьмого размера»¹.

Строгость правил обращения к членам королевской семьи как нельзя лучше указывает на силу переключения, преобразующего смысл деятельности, что, впрочем, не помешало юноше попасть в неловкую ситуацию, а данному событию превратиться в новость. (Равным образом представителям высших классов нет нужды ограничивать себя в благотворительности. На Шетлендских островах, где по воскресеньям не принято работать и фермеры надевают выходную одежду, соседи считают своей обязанностью поработать несколько часов в хозяйстве недавно овдовевшей женщины; работа та же, но считается трудом ради Господа.) Другой пример: колка дров для отдыха² или по предписа-

исследование, см. в работе Л. Фарбера: Farber L.H. I'm sorry, dear // Commentary. 1964. November. P. 47–54.

¹ The San Francisco Chronicle. 1965. November 5.

² Stone G.P., Taves M.J. Research into the human element in wilderness use // Society of American Foresters Proceedings. Memphis, Tenn., 1956. P. 26–32.

нию врача. Сюда же относятся всякого рода неприятные дела, представляющие собой наказание для кающихся грешников. Еще один пример — альпинизм; даже если покоряемая вершина не Эверест, все равно она является седьмым чудом света.

Шиптон¹ пригласил меня в экспедицию на юго-восточный склон Эвереста... За десять дней восхождения мы исследовали местность, где не ступала нога человека. Мы преодолели труднейшие переходы и побывали на громадных ледниках. Сегодня я чаще вспоминаю не о наших восхождениях, хотя они были замечательными, а о самом Эрике Шиптоне, его способности сохранять спокойствие и хладнокровие в любых обстоятельствах, его неутолимом стремлении узнать, что там — за следующей горой, за следующим поворотом, а главное, я вспоминаю о его замечательной способности превращать тяготы и лишения гор в фантастическое приключение².

В этом же ряду стоит почти забытое сегодня взаимное обязательство (*arrangement*), в соответствии с которым ученик обнаруживает преданность мастеру, хозяину, учителю и выполняет подсобную работу за мизерную плату или вовсе без оплаты взамен на возможность учиться ремеслу. (Что для мастера настоящая работа, для ученика — возможность попрактиковаться.) И конечно же, надо упомянуть включенное наблюдение, по крайней мере, такое, при котором наблюдатель заранее себя раскрывает.

Мы упомянули самые распространенные и очевидные пересадки, хотя, конечно, существуют и менее заметные разновидности. В судебной практике можно провести четкую грань между делами, которые основаны на стремлении истца добиться своего всеми правдами и неправдами, и делами, имеющими твердую доказательную базу. Отличие последних в том, что они явно затрагивают какой-либо принцип права, который и адвокаты, и судьи хотели бы прояснить и добиться справедливого решения, даже если для этого потребуется выйти за рамки требований спорящих сторон.

Теперь подробно рассмотрим пример пересадки, а именно использование подставных лиц для оживления игры в казино. Этот пример полезен тем, что содержит пересадку строго формализуемой игры — очко, или блэкджек, где само переключение

¹ Шиптон Эрик — знаменитый американский альпинист. — *Прим. ред.*

² Hillary E. High adventure. New York: E.P. Dutton & Co., 1955. P. 50.

иногда эксплицируется и подчиняется обычаям казино. По крайней мере, любой игрок легко опишет схему своих действий, поскольку систематические переключения на всех этапах игры не мешают отличать подставу (shilling) от собственно игры.

Подстава официально узаконена как форма продолжения игры при отсутствии или недостаточном количестве «живых» игроков. Обычно это аргументируют тем, что многие игроки не любят начинать игру, если в нее никто не играет, поэтому мнимые участники игры создают мнимое действие. (Мелкие торговцы иногда называют таких мнимых покупателей «стартерами».) Некоторые игроки не любят играть один на один против сдающего, и в этом случае в дело включаются подставные. (Конечно, менеджеры могут использовать подставу и для неафишируемых целей, например, чтобы воспрепятствовать игре в очко один на один¹.) Ниже приводятся принятые правила подставной игры.

а) Игра в целом:

1. Не разговаривай с постоянными клиентами, если они сами к тебе не обращаются; если у них возникнет идея пригласить тебя в игру, спокойно объясни им, что ты выполняешь работу стартера²;

2. Уходи сразу, как только скажет сдающий или распорядитель казино;

3. Следи за игрой внимательно, но не увлекайся;

4. Сдвигай карты, пересаживайся или уходи по требованию сдающего;

5. Не обращай внимания на ошибки сдающего;

6. Играй быстро.

б) Деньги:

1. Ставь одну фишку в каждой игре и полторы фишки в игре после выигрыша;

¹ Раньше в Лас-Вегасе подставных игроков использовали самыми разными способами, например для того, чтобы сдающему легче было увести от игрока хорошую карту или сдать ненужную. Сейчас подставу «вводят», чтобы перебить счастливому игроку «фарт»; наиболее полное раскрытие смысла этой стратегии можно найти в каких-нибудь описаниях первобытных обществ.

² Здесь напрашивается интересная параллель с телефонной информационной службой. Стандартная задача такой службы якобы состоит в том, чтобы оказывать секретарские услуги звонящим, но это негласно принятое, неправильное впечатление тут же будет исправлено, стоит только запросить информацию или помощь, которую служба предоставить не может. См.: Roth J., Lepionka M. The telephone answering service as a communication barrier: A research note // Urban Life and Culture. Vol. II. 1973. P. 108.

2. Складывая фишки в столбик, чтобы легко было их считать, и вовремя избавляйся от фишек сверх установленной суммы;

3. Не играйся с деньгами и не трогай их без необходимости;

4. Вступая в игру, купи на свой жетон десять фишек (минимальное количество на один игровой стол, но стоимостью не менее доллара), а после игры возьми свои фишки и забери обратно свой жетон.

в) Правила игры:

1. Не двурушничай, не вступай в сговор и не давай «обещаний»;

2. Крой все масти, но ни в коем случае не «банкирскую карту».

Эти правила¹ существенно меняют сам характер игры; следуйте им, и вы превратите азартную игру в то, что можно принимать за игру, но на самом деле игрой не является.

III

Обсуждая первичные системы фреймов, мы говорили, что проблема различения двух перспектив возникает лишь там, где применяется одна из них, хотя в принципе возможны обе. При этом возникает некоторое напряжение и появляется тема для шуток. С переключениями, в силу самой их природы, это происходит постоянно. Обнаженная фотомодель, например, в некотором смысле не является обнаженной. Она служит обнаженной моделью, как бы изваянием человеческого тела, и продает себя в качестве неживого предмета, короче говоря служит воплощением тела. Равным образом, проводя осмотр больного, врачи часто руководствуются определенными «скобками», задающими моделируемой деятельности четкие границы — до и после осмотра. Во время работы с фотомodelью запрещается смотреть ей в глаза; этот запрет обосновывается тем, что обмен взглядами ослабляет способность художественного фрейма

¹ Употребление слова «правило» представляет интересную проблему. Правильнее говорить не о правилах, а о принятых условностях, поскольку подставные лица могут действовать и по другой схеме, тем более что у каждого казино есть свои особенности. Однако менеджеры казино предпочитают говорить о «правилах». Инструкции для начинающих преподносятся как нормы, нарушение которых влечет за собой санкции. В некоторых казино внутренний распорядок представлен в письменном виде, и его описание называют «правилами». Здесь мы сталкиваемся с различиями в употреблении терминов.

предотвращать такое прочтение ситуации, которое может произойти в неформальном общении между участниками.

Настройки различаются по степени производимых ими трансформаций. Когда роман переделывают в пьесу, сходство последней с оригиналом может быть весьма отдаленным, это зависит от вольности обращения с текстом. Чтобы добиться достоверности в переложении, надо определить примерное число переключений, которые могут возникнуть при преобразовании оригинала в копию. Когда по роману ставят кинофильм, а потом переделывают его в мюзикл, мы понимаем, что вторая переделка еще дальше от оригинала, чем первая. В данном случае мюзикл являет собой фрейм: сюжет романа имеет более развернутое содержание, чем сценарий кукольного спектакля.

Приемы, с помощью которых осуществляется переключение некоторого отрезка деятельности, по-видимому, действуют в обоих направлениях. Роман можно переделать в кинофильм, но и фильм, к сожалению, можно переделать в роман. Другим примером является система шрифтовых выделений, используемая в подготовке рукописных текстов к печати. Известно, что подчеркивание в рукописи обозначается курсивом на печатной полосе, причем это преобразование можно производить и в ту, и в другую сторону, например при переписывании набранного в типографии текста.

Но такой взгляд на трансформацию чрезмерно геометричен. Часто мы хотим понять не то, как из одного отрезка деятельности можно, используя определенные правила перевода, создать другой отрезок, а как два сходных отрезка могут порождаться из общей модели и при этом существенно отличаться друг от друга. Имеются основания говорить о двух исполнениях пьесы одной труппой на протяжении двух вечеров, о двух прочтениях одной роли разными актерами, о двух манерах американской речи, мужской и женской. Во всех случаях нельзя назвать одну версию переключением другой. Обе версии являются переключением общего образца, и в каждом случае можно установить правила транспонирования одной версии в другую, хотя это представляет проблему только для того, кто включен в процесс их преобразования. Более того, в копии могут отсутствовать определенные элементы оригинала, как, например, в карикатуре человека или математической формуле, содержащей постоянный коэффициент. Таким образом, далеко не всегда имеется возможность восстановить оригинал

по когии, поскольку последняя не содержит необходимую для обратного перевода информацию. Во всяком случае, вопрос о возможности сравнивать трансформации одного и того же текста и выводить одну трансформацию из другой остается открытым. Очевидно, перевод пьесы с французского языка на английский может рассматриваться либо как вторая версия исходного текста, либо как переключение (перенастройка) французской модели выражения на английский манер.

Обратимость сообщений влечет за собой и более глубокие следствия. В документировании некоторого события усматривается не только изменение формы оригинала или абстрагирование от него, но и возможность влиять на дальнейший ход событий. Поэтому, например, существуют реальные опасения, что подробное освещение преступления создает прецедент для новых преступлений. Хотя подобная зависимость кажется правдоподобной и, вероятно, часто так и происходит, есть определенная уверенность, что документирование событий не является причиной событий, о которых сообщается в документе. Ясно также, что причинно-следственная связь действует и в обратном направлении. Иногда мы совершаем поступки ради того, чтобы впоследствии иметь надежное документальное свидетельство, что мы вели себя определенным образом. Нередко благотворительные балы проводятся только для того, чтобы увидеть на следующий день сообщение о них в газетах; сообщение о бале, а не сам бал пропагандирует благотворительность. Когда незначительное мероприятие посещается важной политической фигурой, можно предположить, что само мероприятие «исполнялось» только ради того, чтобы попасть в первые строки новостей.

В целом, переключения представляют собой более благодарный материал для последующих переключений, чем непревращенные виды деятельности. Бывает, репетируют то, что воплотится в реальные действия, например ограбление, однако гораздо чаще репетируют сами игры, которые сами являются копиями реальности. Тот, кто проектирует сооружение, начинает свою работу с предварительных набросков проекта. Много внимания уделяется репетициям репетиций в армии.

При подготовке к учениям офицер проводит их репетицию, чтобы окончательно выверить план своих действий. Репетиция проводится задолго до начала учений, чтобы было время для исправления ошибок и уточнения расписания действий. Особенно тщательно отрабатываются действия наблюдателей и против-

ника, упражнения повторяются столько раз, сколько потребуется для того, чтобы каждый твердо уяснил свои обязанности. Эти задачи решаются в полном объеме, с привлечением учебных подразделений. Те участники планируемого мероприятия, которые введены в курс дела, должны присутствовать на репетиции, чтобы внести в расписание учений необходимые, на их взгляд, изменения и оценить обстановку на местности¹.

Таким образом, мы имеем дело с наслоением одной трансформации на другую. Нет никаких видимых ограничений для многократных переключений деятельности (*tekeyings*). Ясно, что переключений может быть сколь угодно много. Принц Генрих и Фальстаф репетируют предстоящий наутро разговор принца с королем Генрихом IV, и эта репетиция сама является сценическим переключением². На карикатуре в журнале «Нью-Йоркер» изображена следующая сцена: фотограф снимает для рекламы прохладительного напитка двух мужчин, якобы погруженных в шахматы; и один из них говорит другому: «Было бы неплохо научиться играть в эту игру»³. Здесь представлены несколько разграниченных смысловых пространств: пространство, заданное границами карикатуры — фрейм печатной полосы; в границах рисунка расположен мир, изображенный карикатуристом; граница, намеченная внутри изображения, показывает, что нарисованный фотограф отграничивает то, что собирается снимать, от «настоящей» реальности и тем самым маркирует границу, за которой начинается переключение⁴. Те-

¹ Field Manual (FM 105-5) / Department of the Army. P. 26.

² Шекспир У. Генрих IV. Часть I. Акт II. Сцена 4. — *Прим. ред.*

³ New-Yorker. 1965. January 30.

⁴ Слова, произносимые персонажем на картинке, явно относятся к непостоянному пространству карикатуры, т. е. к той ее части, где суетится фотограф и которую надо трактовать как не входящую в кадр делающего снимок фотографа. Но само расположение подрисуночной надписи со словами «Было бы неплохо научиться играть в эту игру» не подчиняется условностям, управляющим сценическим пространством. Эти слова можно было разместить в «пузыре» внутри «фотографируемого» пространства, что не внесло бы никакой путаницы. Мы всегда мысленно отграничиваем пространство сценических и текстовых презентаций, и эта двойная интерпретация пространства является одной из базовых условностей карикатурного фрейма. См.: Marshall D.S. A frame analysis of the cartoon. Unpublished paper. University of Pennsylvania, 1971. У. Фрай дает интересную трактовку размещения рисунков на печатной полосе. «Для верстки рисунков используются особые формы (*frames*) — вербальные и невербальные. Чаще всего их можно видеть в иллюстрированных журналах и газетах. Это обстоятельство задает определенные требования к изображению. Как правило, они отграничены от печатного текста линейками либо так называемым «воздухом».

атральный спектакль можно ставить не только в разных версиях, стилях и костюмах, пьеса легко трансформируется в сатиру, фарс, балаган (Равным образом одна из функций спортивного судьи — не дать игрокам превратить состязание в игру, то есть отнестись к этому делу несерьезно, и таким образом переключить действие, которое по определению должно описываться менее сложной фреймовой структурой.)

Ранее мы утверждали, что ключ может преобразовать только то, что осмыслено в первичной системе фреймов. Это определение следует уточнить. Действие переключений ориентировано не просто на первичные системы фреймов, а на то, что уже является результатом переключения. Первичная система фреймов сохраняет свое значение и здесь, иначе будет нечего переключать. Но именно переключение являет собой материал для смысловых преобразований.

IV

В начале главы мы говорили о различии между настоящей, непревращенной деятельностью и ее переключениями; мы утверждали, что в последнем случае описание возможно либо в терминах фрейма, либо в терминах аутентичного, образцового поведения. Теперь мы должны найти такие термины, которые бы позволили нам конкретизировать переключения (rekeyings) и обратиться в их хитросплетениях.

Если исходить из существования фрейма, содержащего в себе переключения, то каждую трансформацию можно интерпретировать как добавление какого-то наслоения (lamination). Следует указать, во-первых, на глубинный слой деятельности, которая настолько увлекательна, что может всецело поглотить участника. Во-вторых, создаются и внешние наслоения, образующие своего рода оболочку фрейма (the rim of the frame), которая маркирует реальный статус данного вида деятельности независимо от сложности ее внутреннего расслоения. Поэтому описание в романе азартной игры содержит в качестве внеш-

Кроме того, картинки подаются так, чтобы распознавался их жанр, однако это не обязательно. Смысл художественной верстки состоит в том, чтобы задать коммуникативный фрейм распознавания изображения посредством таких неявных ключей (message-cues), как: «эта картинка не имеет ничего общего с реальностью», «это не реклама» и т. п. Просто страшно подумать, сколь безошибочно люди распознают разного рода изображения. См.: Fry W.F., Jr. Sweet madness: A study of humor. Palo Alto, Calif.: Pacific Books, 1968. P. 143ff.

ней оболочки особую придумку (make-believe), называемую художественным изложением, а внутри описания игры обнаруживается целый мир, представляющий собой реальность для вовлеченных в игру людей. Репетиция пьесы — это переключение, так же, как и репетиция, встроенная внутрь пьесы в качестве одного из звеньев ее сюжета; в обоих случаях оболочки деятельности существенно различаются: в первом случае — это репетиция, во втором — пьеса. Очевидно, что эти две репетиции имеют различный статус по отношению к реальному миру. Если речь идет о деятельности, полностью определяемой в терминах первичной системы фреймов, можно думать, что оболочка и ядро деятельности представляют собой одно и то же. А когда говорят, что человек ведет себя несерьезно, то имеют в виду, что он воспринимает некоторую деятельность, независимо от ее многослойности, в игровом ключе. Можно подшучивать над шутками другого человека; это значит, что попытки другого установить фрейм не воспринимаются серьезно, для чего и используется переключение на несерьезный лад. Наконец, фрейму можно присвоить наименование, соответствующее его оболочке: «фрейм репетиции», «театральный фрейм» и т. п. В то же время следует помнить, что предметом описания часто оказывается не целостный фрейм, а лишь на-слоившееся на него переключение.

Умышления и фабрикация

I

Переключение являет собой основной способ преобразования деятельности, модель пошагового перехода от одного фрейма к другому. Иными словами, переключения устанавливают пункты, в которых искажается восприятие мира. Теперь рассмотрим другой способ искажений — фабрикацию. Под фабрикацией я понимаю действия одного или нескольких индивидов, направленные на то, чтобы изменить ситуацию таким образом, чтобы у других людей создалось ложное представление о происходящем. При этом, как правило, замышляются интрига или заговор, успешное осуществление которых приводит к существенному искажению реальности. По всей вероятности, любая форма деятельности, будучи исходной моделью для преобразования, может вносить беспорядок в мир двумя способами — посредством переключения и фабрикации.

Необходимо ввести несколько терминов. Тех, кто планирует обман, можно назвать злоумышленниками, фабрикаторами, обманщиками. А тех, кто попался в сети фабрикаторов, можно называть простофилями, шляпами, жертвами, глупцами, лохами, простаками, болванами. Если в организации обмана участвуют несколько человек, им иногда необходимо использовать тайные знаки для того, чтобы координировать свои действия. Впрочем, в любом случае плетется сговор, о котором не ведают жертвы¹.

¹ Сговор осуществляется посредством устанавливающих фрейм сигналов (framing cues); некоторые из них получили широкое распространение и вошли в историю. Имеются следующие сведения о таких знаках: «подмигивание? Подмигивают все и во всех уголках мира — подмигивают и в домашней обстановке, и в отдаленных северных горах, и в старинных водевилях, исполняемых усталыми бродячими актерами, однако подмигивание как неотъемлемая черта «британского образа жизни», похоже, ушло в прошлое. Хитрое подмигивание дипломата в сочетании с приложенным к губам пальцем, доверительное подмигивание комика, озорное подмигивание молодого священника, явно выходящего за рамки дозволенного во время проповеди, многозначительное подмигивание назойливых букмекеров, оскорбительное подмигивание гуляки, пристающего к женщине, подмигивание финансистов, равнозначное кивку, — все это совершенно ушло из литературы и почти не встречается в жизни, которая стала менее яркой, менее рискованной, но более чопорной». См.: Punch. 1962. March 28. На эту публикацию внимание автора обратил Д. Бретт.

Для фабрикации, как и для настройки, необходима определенная схема поведения, осмысленная в терминах первичной системы фреймов. Различие заключается в намерениях: настройка нацелена на то, чтобы все участники ситуации имели одинаковые представления о происходящем, а фабрикация предназначена для создания различных представлений. (Сатиру и карикатуры пишут так, чтобы в них явно просматривался прототип. Если это непонятно, сатира теряет смысл. Бетховен сознательно не скрывал оригинала в своей парафразе «Боже, храни короля»¹. И наоборот, плагиаторы стремятся скрыть сам факт копирования источника.)

Те, кто замышляет обман, определяют происходящее *именно* как фабрику; обманутые имеют дело с тем, *что* сфабриковано. Только фабрикатеры видят, как создается оболочка фрейма.

В отличие от настройки фабрикация может быть разоблачена. Когда обманутая сторона осознает происходящее, все, что казалось реальным, вдруг превращается в обман, который разрушается в одночасье. «Реальность» здесь, как полагал У. Джемс, сводится к такому пониманию вещей, которое «доминирует» над всеми остальными их интерпретациями.

Теперь немного перестроим наш терминологический словарь. Если обман расположить на одном полюсе, то на другом окажется действительное поведение со всеми его настройками и перенастройками, словом прямые действия. На одном полюсе находится фрейм, оболочка которого умышленно создается таким образом, чтобы ее нельзя было распознать, с другой стороны мы обнаруживаем фрейм, оболочка которого прозрачна для всех заинтересованных сторон.

Сформулирую эту мысль еще раз. Поскольку фрейм включает в себя как восприятие реальности, так и саму восприни-

Если схема сговора обнаруживается, ее можно использовать, в общем-то, для любых действий, соответствующих данному фрейму; например, можно предупредить человека о том, что его пытаются обмануть и, следовательно, он ничему не должен верить: «Когда прохвосты толкуют в присутствии другого человека, как его надуть, они могут употреблять слова «загрузить» (ship), «пиджак» (Binnie), «окучивать» (hill), «сечь момент» (daily). Все эти выражения свидетельствуют о том, что говорящий врет, фальшивит, рассказывает басни. Жаргонизмы «загрузился» (ship under sail), «крутой пиджак» (Binnie Hale), «по полной программе» (hill and dale), «лови момент» (daily mail) рифмуются со словом «tale» (сказка, выдумка) и для большей конспирации зашифровываются в одном слове». См.: Phelan J. The underworld. London: George G. Harrap & Co., 1954. P. 161.

¹ Имеются в виду бетховенские вариации для фортепиано на тему британского гимна «Боже, храни короля». — *Прим. ред.*

маемую реальность, всякий трезвый взгляд на события непременно должен содержать рефлексии. Правильное понимание сцены предполагает понимание того, как понимается сцена.

Здесь возникает ряд вопросов, связанных с понятием дискредитации. Определения ситуации перестают действовать, когда вступают в силу ее новые определения. Именно это имеется в виду, когда говорят, что игра закончилась и пора от слов переходить к делу. Иными словами, что бы ни измышлялось, рано или поздно обнаруживаются конкретные результаты. Ситуацию могут взорвать внешние обстоятельства, когда, скажем, при обнаружении пожара немедленно прерывается шахматная партия или во время театрального представления выключается электричество. То же самое происходит, когда радость общения и хорошее настроение неожиданно сменяются разочарованием и прежнюю приятную ситуацию уже не восстановить. В воспоминаниях одного джентльмена из разведки мы находим весьма показательный пример.

Летом Рижский залив заполнялся яхтами и катерами преуспевающих граждан, и я провел много счастливых дней, плавая по заливу. Один из выходов в море по сей день хранится в моей памяти. В компании нескольких англичан я проводил уик-энд на отличном катере, принадлежавшем одному щедрому и состоятельному человеку из семьи Шварцхойптеров. Пока судно шло вниз по Двине, мы изрядными порциями пили водку, и, когда мы достигли Балтийского моря и судно стала раскачивать крупная зыбь, большинство из нас уже были в очень веселом состоянии. На протяжении путешествия симпатичный молодой человек, Ники Балинский, сидел на крыше рубки и пел развеселые песни, подыгрывая себе на балалайке. Одна нога была у него покалечена, и он носил тяжелый металлический протез, однако со своим инструментом и мелодичным голосом он всегда был в центре внимания. Неожиданно крутая волна, которыми так знаменита Балтика, ударила в катер, судно резко накренилось, и Ники, певший в это время песню о любви, упал с крыши рубки за борт. Тяжелый стальной протез мгновенно увлек его на дно, и он скрылся под белыми гребнями волн. Больше его не видели. Пораженный трагическим происшествием экипаж судна продолжал поиски в течение нескольких часов, но напрасно. Вернувшись на берег, подавленная случившимся компания сообщила обо всем в полицию¹.

Однако и при естественном или неожиданном прекращении действия исполнители обычно не теряют способности

¹ Whitwell J. British agent. London: William Kimber & Co., 1966. P. 66–67.

возобновить прерванный спектакль. Текущее определение ситуации исчезает, но у участников взаимодействия сохраняется возможность заново определить происходящее. Фабрикация производит разрушения совсем иного рода. Само обнаружение фабрикаций резко меняет установку людей на продолжение взаимодействия.

Аналитически фабрикация можно классифицировать по-разному. Их можно упорядочивать по долговременности, количеству обманутых, объектам манипуляции. Можно сфабриковать мотив и цель обмана, намерения, жесты, утверждения, оправдания, вещественные свидетельства, личностную идентичность, окружающую обстановку, разговор, порыв ветра, автокатастрофу, случайность, взвод израильских солдат, переодетых в арабских заключенных, средства защиты от захвата авиалайнеров¹, троянского коня. Фабрикует даже сафари в джунглях. Проводник заранее приучает львов искать пищу в определенном месте (с помощью не воспринимаемого человеческим ухом звукового сигнала высокой частоты). После того как охотники потратят две недели, чтобы продраться через чащу, и вдоволь настреляются всякой дичи, но все-таки не встретят ни одного льва, проводник приводит компанию как раз в то место, где лев будет убит. Одержав таким образом победу над враждебным миром дикой природы, клиенты наконец-то почувствуют глубокое удовлетворение². В данном случае фабрикация классифицирована по их целям.

II

Рассмотрим сначала *благонамеренные фабрикация* (*benign fabrications*), которые конструируются в интересах вводящегося в заблуждение человека, а если не совсем в его интересах и не ради его пользы, то, по крайней мере, не в ущерб ему. Нечаянное разоблачение разрушает замысел фабрикация и в дальнейшем может заставить простофилю вести себя более настороженно, но большого морального ущерба ему не наносится. Благонамеренные фабрикация подразделяются на несколько видов.

1. Я думаю, что во всех обществах существуют *розыгрыши* (*playful deception*), то есть введение в заблуждение одного или

¹ Time. 1972. May 22.

² Lake A. Killers in Africa. New York: Doubleday & Company, 1953. P. 40–43.

нескольких человек ради общего развлечения — безобидного, несерьезного и обычно непродолжительного. Все знают, что шутка скоро откроется, и уверены, что жертва отнесется к ней «без обиды», «как к забаве». Иначе говоря, все уверены, что жертва розыгрыша поддержит представление о том, что ее интересы не пострадали, что она сама при случае сыграла бы подобную шутку с другими и в известном смысле просто ждала момента разоблачения, чтобы присоединиться к шутникам и вместе с ними посмеяться именно над своей ролью, от которой она только что избавилась¹. Чтобы происходящее было воспринято в нужном фрейме, разыгрывающий может привлечь третьего в свидетели шутки своим озорством и полускрытыми заговорщицкими взглядами; при необходимости у него будет независимый свидетель того, что все происходившее изначально являлось именно шуткой. (Без такого закрепления разыгрывающий может обнаружить, что невольно зашел слишком далеко, и будет вынужден продолжать свою фабрикуцию в попытке утвердить ее как часть действительной реальности.) Можно добавить, что в изящных приколах (kiddings) свидетели сохраняют «серьезный вид», но в то же время чувствуют неуместность слишком активной поддержки фабрикации, по-

¹ Шутливые розыгрыши (playful joking) нужно отличать от менее безобидной издевки (put-on). В неформальном общении, поощряя собеседника обнаруживать осведомленность (даже скромно и тактично) в какой-нибудь частной проблеме, можно легко поймать его в ловушку, спровоцировав возражение с его стороны намеренно неквалифицированным суждением. Он поймет, что его поймали на пристрастии к маленьким победам, что собеседник просто притворялся наивным и шаг за шагом обнаруживал свое притворство. Еще обиднее ситуация, когда притворщик ведет ложный разговор, и в тот момент, когда жертва начинает верить, будто понимает смысл рассуждений и позицию говорящего, шутник быстро принимает серьезный тон, развивает сложную аргументацию, ставит оппонента в абсурдное положение и уходит, а жертва начинает понимать, что ей натянули нос. Аналогичным образом может нагромождаться куча похвал и комплиментов, пока жертва не поймет, что над ней издеваются. Разыгрывать можно и во время коротких встреч. Например, говорят, что живущие в городах чернокожие американцы обнаруживают сильную склонность «прикалываться», «прикидываться шлангом» и «вешать лапшу» в своем круге общения, особенно когда хотят пустить пыль в глаза или облапошить собеседника иным способом; такое поведение становится преобладающим способом адаптации. См.: Hammond B. The contest system: A survival technique: Master's thesis / Department of Sociology-Anthropology. Washington University. 1965. Об издевках см.: Brackman J. The put-on. New York: Bantam Books, 1972.

скольку сообщничество многих в оболванивании одного заключается в себе явную непочтительность¹.

Игровые обманы различаются между собой по степени организованности и характеру целеполагания. Наименее формальный уровень наблюдается в тех случаях, когда просто валяют дурака или «прикалываются»: жертва вовлекается в обман лишь на время произнесения фразы или какого-либо поворота в разговоре — этим дело и кончается. Шутка обнаруживается сразу же и не выходит за рамки диалога. Более организованным выглядит то, что называется одурачиванием (*leg-pulling*), где жертву вынуждают не только поверить в вымысел, но и совершить какое-то действие; например, посылают за покупкой в закрытый магазин или за гаечным ключом для левой резьбы. Сегодня подобные штучки любят вытворять подростки из гетто, которые дурачат патрульных полицейских, изображая драку.

Одурачивание такого рода формально считается безвредным, поэтому к таким ситуациям должен быть готов любой член общества, однако в нем все же присутствует элемент оскорбительности, что указывает на границу допустимого. Жертва не должна воспринимать шутку всерьез, вернее должна не воспринимать ее всерьез, но в то же время должна серьезно относиться к факту, что те, кто ее дурачил, посчитали это позволительным и уместным. Наверно, внутри любого социального круга есть люди, кого считают особенно подходящими для такого рода проделок, и есть один-два человека (часто наиболее влиятельных), которые определяют границы одурачивания.

Наряду со словесными розыгрышами можно выделить «практические шутки» (*practical jokes*) — более или менее продуманную фабрикацию некоторых объективных обстоятельств, образующих жизненную среду жертвы, для того чтобы у последней создалось неправильное представление о происходящем. При этом сам шутник нередко не присутствует в месте «практической шутки» и не наблюдает результата своего

¹ Однажды на званом обеде в Риме знаменитый киноактер Кирк Дуглас, видя, как британская принцесса Маргарет восхитилась принадлежащим Сэму Спигелю (тоже кинозвезде) золотым портсигаром от Фаберже, шутливо предложил подарить портсигар принцессе «для укрепления англо-американских отношений». Газеты сообщали, что Спигель, пообедав, предложил портсигар, а принцесса его благосклонно приняла. Минут через десять (как писали) принцесса отыграла шутку, «вдруг» обнаружив, что портсигар «украли» из ее сумочки; его стали передавать из рук в руки под столом, и в розыгрыш были вовлечены все присутствующие. В такой компании шутка выглядела столь дико, что ее переложение вместе с комментариями о границах приличий заняло четыре газетных полосы с тремя фотографиями. См.: *San Francisco Chronicle*. 1965. October 17.

хитроумного предприятия. (Имеется тонкое замечание А. Бергсона об искусстве шутить: нужно незаметно для жертвы произвести такие изменения в окружающей ее обстановке, чтобы она, сознательно соотнося свои действия с (кажущейся для нее) привычной реальностью и действуя теми способами, которые обычно обнаруживают свою эффективность, в конце концов обнаружила свою «механическую неповоротливость». Она терпит неудачу при попытках целесообразных действий¹.)

Вечеринки с сюрпризом (*surprise parties*) являются ритуализованной фабрикацией, распространенной в средних слоях американского общества. Разыгрываемого приводят в гости к другу, где обнаруживается, что его ждут поздравления и подарки. В отличие от обычного одурачивания здесь требуется хорошая организация дела. Если в «практической шутке» явно присутствует некоторый враждебный подтекст, то в данном случае обманутый может выразить полное одобрение затее. В самом деле, почему бы не отнестись одобрительно к шутке, которая немного обогащает²?

С каким бы размахом ни организовывались вечеринки-сюрпризы, их обычно устраивают в честь одного человека. А вот мистификация (*playful fabrication*) может быть адресована и более широкому кругу людей, иногда целому сообществу, даже если при этом не преследуется никакой цели, кроме озорства. Это еще называют потехой.

Кембридж, штат Массачусетс. Студенты Гарвардского университета, проснувшись вчера утром, узнали ошеломляющую «новость»: Гарвард не будет участвовать в межуниверситетских футбольных состязаниях.

Передовая статья в приложении к студенческой газете «Гарвард Кримсон» цитировала президента университета Натана Пьюзи,

¹ Bergson H. *Laughter* / Trans. by C. Brereton, F. Rothwell. London: Macmillan, 1911. P. 10–11. Имеется в виду следующий фрагмент: «Или вот человек, занимающийся своими повседневными делами с математической точностью. Но какой-то злой шутник перепортил окружающие его предметы. Он окунает перо в чернильницу и вынимает оттуда грязь, думает, что садится на крепкий стул, и оказывается на полу — словом, все у него выходит шиворот-навыворот или он действует впустую, и все это благодаря инерции. Привычка на все наложила свой отпечаток. Надо бы приостановить движение или изменить его. Но не тут-то было — движение машинально продолжается по прямой линии». [См.: Бергсон А. Смех. М.: Искусство, 1992. С. 14. — *Прим. ред.*]

² Телевизионное шоу «Это ваша жизнь» представляет собой передачу, где заранее отобранных гостей «удивляют» материализацией тех, кого они любили в далеком прошлом.

который сказал, что Совет попечителей принял решение не участвовать в межуниверситетском футбольном турнире по окончании сезона.

Оказалось, что это был тщательно спланированный розыгрыш. Одностраничное «приложение» было напечатано сотрудниками студенческой газеты Дартмутского университета, чья команда накануне разгромила футболистов Гарварда со счетом 14:0.

Нельсон Лихтенштейн, заместитель редактора газеты «Дартмут», признался, что сотрудники редакции ночью доставили воскресное «приложение» в общежития Гарварда и Рэдклифа¹.

Другой вид игрового обмана — корректирующий розыгрыш (*corrective hoaxing*). К нему обычно привлекают внимание достаточно большой аудитории, иногда широкой публики. Цель его — дать своего рода моральный урок, а заодно и немного повеселиться. Часто корректирующие розыгрыши обнаруживают легковёрность публики по отношению к тем, кто находится в центре общественного внимания; на самом деле их мнимая значительность ничего не стоит. Проказники рассчитывают на то, что общество простит им любую незаконную выходку за преподанный урок и ее очевидное бескорыстие. Следует добавить, что объекты «коррекционных розыгрышей» не расположены усматривать в подобных проектах доброжелательные намерения. Примеров тому множество.

Вчера на углу улиц Пауэлл и Саттер было инсценировано преступление, которое показало, насколько легко можно совершить ограбление среди бела дня и скрыться с добычей. Эту акцию задумали и совершили члены Клуба оптимистов, которые тем самым хотели привлечь внимание общественности на недопустимо высокий уровень преступности на улицах Сан-Франциско. Согласно плану, на углу улиц Саттер и Пауэлл Кресалия, член Клуба оптимистов, подбежала сзади к мисс Маккинни, сорвала с нее взятую напрокат шубу из крашеного французского кролика стоимостью 185 долларов, сняла золотой браслет стоимостью 285 долларов и скрылась в направлении Юнион-сквер. О нападении сообщили в полицию².

О корректирующих розыгрышах особенно часто пишут в мемуарах и литературных биографиях, но есть и научные издания³. На моей памяти самым знаменитым примером подоб-

¹ San Francisco Chronicle. 1965. October 25.

² San Francisco Chronicle. 1966. July 13.

³ MacDougall C.D. Hoaxes. New York: Dover Publications, 1958.

ной фабрикацией был «Дредноут Хоукс», в котором профессиональный специалист по розыгрышам Горейс Коул вместе с Вирджинией Вулф¹ и друзьями заставили адмирала британского флагманского судна угощать чаем «двух абиссинских принцев» и их компанию². Заметим, что, если при одурачивании почти всегда присутствуют третьи лица, которые выполняют роль гарантов несерьезности происходящего, — в рассматриваемых случаях этого может оказаться недостаточно — необходима опора на облеченное полномочиями лицо, чтобы было кому замолвить словечко и при раскрытии обстоятельств дела было обеспечено надежное свидетельство³. Даже когда к делу удастся подключить общественность и прессу, скандал бывает трудно остановить⁴.

Игровые фабрикация имеют очевидные границы, нарушение которых может привести к сомнениям относительно моральных и психических качеств фабрикатора. В определенных случаях его поведение могут посчитать «из ряда вон выходящим». В любом случае, вопрос о границе дозволенного и наказании преступивших черту решается не путем апелляции к закону. Во всяких проказах необходимо знать меру и не слишком увлекаться организационной стороной дела. Каковы бы ни были шутливые выходки, они не должны вызывать у обра-

¹ Вулф Вирджиния (1882–1941) — американская писательница. — *Прим. ред.*

² Hone J.M. The Abyssinian princes who outwitted the british Navy // Grand deception / Ed. by A. Klein. New York: Ballantine Books, 1955. P. 112–115.

³ Возьмем следующий случай: «В 1936 году, чтобы положить конец неразберихе или хотя бы предать огласке безалаберность, в которой сенат Род-Айленда выдавал стодолларовые пособия ветеранам Первой мировой войны, не оформившим соответствующие заявления своевременно, до 1923 года, сенатор от Республиканской партии внес в законодательную палату (где большинство составляли демократы) предложение о выплате пособия сержанту 12-го пулеметного дивизиона по имени Evael O. W. Tnesba*. Предложение единодушно приняли к рассмотрению, и после выступления в его поддержку сенатора-демократа оно было одобрено. Пересмотр состоялся только после того, как имя пулеметчика прочитали справа налево». См.: MacDougall C.D. Op. cit. P. 280. Аналогичным образом Барбара Уитнер подговорила одиннадцать своих знакомых получить материальное пособие от штата Калифорния, чтобы показать, что это может сделать любой, кому захочется. Когда подставные лица получали пособие, Барбара постаралась обезопасить себя и друзей от возможных обвинений: на каждом чеке, на каждом талоне на получение продуктов и на бесплатных медицинских карточках она написала: «Не принимается никогда. — *Плут и Ко.*». См.: Time. 1970. October 5.

* Палиндром: absent w(ith)o(ut) leave (англ.) — находящийся в самовольной отлучке. — *Прим. ред.*

⁴ MacDougall C.D. Op. cit. P. 285ff.

ываемого впечатления о серьезных изменениях в своей жизненной ситуации, если же у него возникнут какие-либо ожидания и надежды, которые вскоре обернутся разочарованием и неприятностями (скажем, утратой положения в обществе или потерей близких людей), то они являются результатом неудачной шутки.

2. Рассмотрим «экспериментальный обман» (experimental hoaxing). Он практикуется, когда методика проведения экспериментов над людьми требует, чтобы подопытный не знал, что именно исследуется, а еще лучше, чтобы он вообще не догадывался о постановке эксперимента. Впрочем, это требуется почти во всех экспериментах. Неосведомленность испытуемого расценивается как защита от сознательного искажения собственной реакции, например из желания самоутвердиться или помочь экспериментаторам получить тот результат, который, как ему кажется, от него хотят получить. После завершения эксперимента испытуемому сообщают о том, что происходило «в действительности», и задним числом получают его согласие на участие в эксперименте¹. Он благосклонно принимает произошедшее, поскольку внес посильный вклад в развитие науки и, в конце концов, никакого вреда ему не причинили. Иногда среди испытуемых помещают осведомленных людей, которые фактически участвуют в наблюдении за ходом эксперимента; их называют подставными, подсадными или участниками исследования. Вероятно, можно смело сказать, что почти все студенты, специализировавшиеся по психологии, использовались в экспериментах в качестве «лопухов», некоторые и в качестве сотрудников.

Вообще говоря, само втягивание кого-либо в ситуацию обманным путем и есть эксперимент. В таких случаях экспериментальный обман явно содержит фабрикацию того, что уже является переключением деятельности, а именно деятельнос-

¹ Стандартное высказывание по этому поводу (превосходное в своей непосредственности) принадлежит Соломону Ашу, который известен экспериментом по изучению группового давления. В эксперименте участвовали семь подставных лиц и один испытуемый. «По завершении интервью каждому испытуемому сообщались цель эксперимента, его роль и роль большинства, — пишет С. Аш. — Следует добавить, что неправомерно и нежелательно отпускать испытуемого, не дав ему полных разъяснений об условиях эксперимента. Экспериментатор несет ответственность за то, чтобы у испытуемого не осталось сомнений по поводу того, ради чего над ним ставили эксперимент». См.: Asch S.E. Effects of group pressure upon the modification and distortion of judgments // Readings in Social Psychology / Ed. by E.E. Mac-coby, et als. New York: Henry Holt & Company, 1958. P. 175–176.

ти, представленной в качестве эксперимента¹. Настройку можно перенастроить, но можно превратить ее в фабрикацию; тогда получится, что мы удалим два слоя с непревращенных событий, а с непосредственной деятельности — только один.

В последнее время предпринимаются попытки проводить экспериментальные опыты в естественной обстановке, на улицах и в общественных местах. Экспериментатор вступает в короткое общение с несколькими людьми, создает у них ложное впечатление о происходящем и поддерживает его в течение определенного времени. Как правило, в таких случаях испытуемый после эксперимента не посвящается в суть дела, скорее всего потому, что все знают: обман столь непродолжителен и незначителен, что согласие испытуемого принимается как бы по умолчанию². Можно привести в пример работу замечательного лингвиста У. Лабова, который пытался компенсировать недостаток материала в исследовании речевого узуса американцев и использовал обманный прием для стимулирования ответов. Он рассчитывал на то, что респонденты не догадаются о предмете исследования, в противном случае они, конечно же, постарались бы соответствующим образом изменить свое произношение.

Интервьюирование по программе изучения американского английского языка (ALS³) было направлено на получение информации об употреблении пяти изменяющихся фонем теми, кто не был охвачен обследованием телезрителей. Методика разрабатывалась именно для тех, кто отказался от участия в стандартном

¹ Чтобы избежать искажений, экспериментаторы часто помещают испытуемого в обстановку, которая кажется ему обычной и которая на самом деле тщательно спланирована под будущие действия испытуемых. Он думает, что проверяется меткость стрельбы, а на самом деле попадание мячика в «молоко» тайно запланировано — так замеряется реакция испытуемого в типичных ситуациях. Он думает, что общается с другим испытуемым, а тот на самом деле является экспериментатором, чье поведение задано инструкцией. Испытуемому внушается мысль, что он взаимодействует с таким же, как и он, испытуемым, помещенным в соседнюю комнату, но все реакции другого на действия подопытного заранее распланированы. В итоге испытуемый взаимодействует не с человеком, а с исследовательским проектом. Об этом см.: Ofshe R., Ofshe S.L. Choice behavior in coalition games // Behavioral Science. 1970. Vol. XV. P. 337–349. Хотя экспериментаторы неоднократно высказывались о необходимости обеспечивать определенную неприкосновенность тела человека, они уделяли мало внимания неприкосновенности чувств и переживаний испытуемых; психические и моральные состояния людей еще в большей степени заслуживают осторожного отношения.

² Эксперименты с нарушением общественного порядка очень похожи на розыгрыши, которые устраивал в своей телепередаче «Прямой эфир» Аллен Фунт; правда, он был обязан получать официальное согласие «жертвы».

³ ALS — American Language Survey. — *Прим. ред.*

интервью, а затем использовалась при опросе лиц, не попавших в выборку на основном этапе полевой работы.

Если у респондента не было телефона или номер телефона отсутствовал в справочнике, интервью проводилось лично. Если респондент отказался беседовать с одним интервьюером, его посещал другой. Респондентов, чьи телефоны имелись в телефонном справочнике, опрашивали по телефону. В первой части интервью задавались вопросы о качестве телевизионного изображения на разных каналах. Предмет обсуждения выбран с расчетом на то, чтобы добиться максимального количества ответов от тех респондентов, которые отказались от обычного интервью по программе ALS. Каждый вопрос был спроектирован таким образом, чтобы установить употребление хотя бы одной изменяющейся фонемы.

Какие каналы принимаются у вас лучше других? хуже других? какой канал вы смотрите чаще всех? реже всех?

При помощи этих вопросов регистрировалось произношение звука (r) в слове *four*, звука (th) в слове *thirteen* и еще две вспомогательные фонемы (о которых пойдет речь далее): гласный звук в слове *nine* и первый гласный звук в слове *thirteen*.

Для регистрации звука [eh], который редко встречается в коротких высказываниях, в исследовании фиксировалось слово *bad*.

Не могли бы вы сказать, изображение было очень плохим (very bad) или не очень плохим (not so bad)?

Употребить слово *bad* в вопросе было необходимо для того, чтобы получить запрограммированный ответ. Влияние интервьюера на ответ респондента минимизировалось тем, что интервьюер делал сильное ударение на словах *very* и *not so* и погашал слово *bad* так, чтобы не распознавалось его собственное произношение изучаемого звука¹.

Такого рода эксперименты обычно непродолжительны и, конечно, привязаны к определенному месту. Существуют и другие возможности. Оценочные исследования «терапевтического» характера, которые проводятся, как правило, по месту жительства, могут порождать гораздо более масштабные манипуляции, чем те, которые упоминались до сих пор. Все это непосредственно связано с вопросом о границе фрейма².

Интересно сравнить экспериментальный обман с другим методом — скрытым включенным наблюдением³. В данном случае

¹ Labov W. The social stratification of English in New York City. Washington, D.C.: Center for Applied Linguistics, 1966. P. 182–183.

² Здесь социологов, равно как и психологов, считают злоумышленниками. См., например: Emery L.M., Rabow J. The provo experiment in delinquency rehabilitation // American Sociological Review. 1961. Vol. XXVI. P. 679–695.

³ Пример см. в публикации К. Эриксона: Erikson K. Comment on disguised participant observation in sociology // Social Problems. 1967. Vol. XIV. P. 357–366.

наблюдаемое поведение не является результатом экспериментирования и, как правило, не обесценивается обнаружением хитроумных приемов исследователя. Разрушается лишь отношение доверия между наблюдаемыми и наблюдателем, поскольку последний оказывается не тем, кем его считали ранее. В таких случаях ссылки на то, что наблюдатель старался ради науки, чаще всего не достигают цели, и на протяжении довольно продолжительного времени испытуемые могут сильно переживать из-за того, что с ними проделали. И это совершенно естественно.

Правомерность вовлечения людей в экспериментальный обман, особенно в таких больших масштабах, как это делается в колледжах, пока не особенно осуждается, хотя, наверное, оно могло бы вызвать и большее неодобрение¹. Однако в последнее время в связи с назревшими вопросами медицинской этики внимание общественности привлекли моральные ограничения в этой области. Первая проблема связана с самим фактом обмана, а именно с правом экспериментатора скрывать от испытуемых факт проведения эксперимента или (когда об эксперименте сообщается) предмет экспериментального исследования. Другая проблема связана с разного рода риском и опасностями, которым подвергаются испытуемые без их ведома, а следовательно, и без их согласия. Если говорить о медицине, то наиболее этически уязвимыми являются исследования раковых заболеваний доктором Честером Саутхемом²; в психологии, вероятно, наиболее рискованны исследования подчинения ав-

¹ Следует подчеркнуть, что здесь обман — не совсем обман, поскольку фрейм экспериментального взаимодействия порождает не столько среду эксперимента над испытуемыми, сколько среду, в которой испытуемые активно стараются разгадать, чего именно от них хочет экспериментатор, от чего зависит успех всего предприятия, короче говоря, что от них требуется. См. например: Orne M.T. On the social psychology of the psychological experiment: With particular reference to demand characteristics and their implications // *American Psychologist*. 1962. Vol. XVII. P. 776-783; Rosenthal R. On the social psychology of the psychological experiment: The experimenter's hypothesis as unintended determinant of experimental results // *American Scientist*. 1963. Vol. LI. P. 268-283; Friedman N. The social nature of psychological research: The psychological experiments as a social interaction. New York: Basic Books, 1967.

² Отчет см.: Lear J. Do we need new rules for experiments on people? // *Saturday Review*. 1966. February 5. P. 65-70. Особое беспокойство вызвало введение предположительно безвредных раковых клеток экспериментальной группе пожилых пациентов для изучения отторжения; при этом пациентам не сообщали о том, что им вводят. Солидное собрание документов по данной проблеме содержится в монографии: Katz J., et al. *Experimentation with human beings*. New York: Russell Sage Foundation, 1972.

торитету Стэнли Милграма¹. Обеспокоенность возникает, конечно же, в связи с указанием на аналогичные медицинские эксперименты в немецких концентрационных лагерях.

3. В качестве приложения к профессиональному обучению создается «учебный обман» (training hoax). С новичком обращаются так, будто он вовлечен в серьезную работу, и только позднее раскрывают ему секрет, что все его действия были надежно ограждены от того мира, который, как он думал, был ему открыт. (Отличным примером такого рода является инсценировка, в которой англичане, как утверждается, обучают агентов разведки ведению допросов с применением холода, голода и избиений².) Практикантов иногда обучают профессиональным навыкам на клиентах, которые ни о чем не догадываются. В некоторых случаях жертве обмана открывают действительное положение дел после завершения подготовки; например, когда будущие разведчики практикуются в краже документов в местных учреждениях, сведения о недостатках в работе служб безопасности потом становятся предметом разбирательства. Но так происходит не всегда. Студенты-медики, обучающиеся на третьем курсе, могут проходить стажировку в больнице, позволяя пациентам принимать себя за врачей. Вот что рекомендует пособие для следователей в качестве обучающей методики.

Следователь должен понимать, что ничто не может заменить опыт. Даже в свободное от работы время надо тренироваться и ходить за кем-нибудь по пятам, чтобы не утратить навыков наружного наблюдения. Во время езды на автомобиле нетрудно проверить, как долго можно не терять из виду незнакомую машину. Во время прогулки интересно узнать, как долго можно незаметно вести какого-нибудь прохожего. Если пешеход обнаружит, что за ним следят — не беда³.

¹ См.: Milgram S. Behavioral study of obedience // *Journal of Abnormal and Social Psychology*. 1963. Vol. LXVII. No. 4. P. 371-378; Milgram S. Some Conditions of Obedience and Disobedience to Authority // *Human Relations*. 1965. Vol. XVIII. P. 57-76. В эксперименте Милграма испытуемый должен был по команде экспериментатора подавать сильные, как он думал, электрические разряды для стимуляции другого испытуемого, которого изображал экспериментатор. Таким образом изучался стресс, испытываемый при применении антигуманных методов исследования. [Русский перевод: Милграм С. Эксперимент в социальной психологии / Пер. с англ. Н. Вахтина и др. СПб.: Питер, 2000. — *Прим. ред.*]

² Одно из описаний см. в книге: Wynne G. The man from Moscow. London: Hutchinson & Co., 1967. P. 92-95.

³ Fisher J. The art of detection. New York: Sterling Publishing Co, 1961. P. 96. Фишера не интересует, что чувствует случайно выбранный для преследования объект, когда обнаруживает за собой слежку и потом пытается объяснить происходящее обстоятельствами своей жизни.

В описаниях персонажей дна британского общества можно почерпнуть сведения о профессионале, который при подготовке ограбления кассира среди бела дня на оживленной улице отрабатывал один из элементов операции, связывая случайных людей в различных местах города и кляпом затыкая им рот. Когда на «испытуемых» нападали, связывали их и оставляли лежать на улице, они ничего не понимали¹.

4. Особый класс составляют фабрикация, которые во многом похожи на учебные обманы. Но при их помощи ни о чем не подозревающих людей обманывают, чтобы проверить их верность и характер. Классическим примером таких «жизненных проверок» является жестокое испытание, которому Господь по настоянию сатаны подверг Иова («Вот, все, что у него в руке, в руке твоей; только на него не простирай руки твоей»²). Невзирая на обрушившиеся на него бедствия испытываемый твердо держится веры во всеблагость Господа, и на исходе испытания, когда уже ничего более худшего не может произойти с его родственниками, рабами и имуществом, Иов провозглашается праведником и вознаграждается вдвое по сравнению с тем, что он имел до этого, тем самым получая большую прибыль на капитал, поскольку не продал Бога быстро и задешево. Это выглядит, как прогонка агрегата, только агрегатом в данном случае является человек. Чтобы тест сработал, испытываемому нельзя говорить, что это тест.

Вероятно, «жизненные проверки» лучше всего известны в сфере информационной безопасности: агенту, относительно преданности которого имеются подозрения, коллега может передать сведения стратегической важности, чтобы посмотреть, будет ли утечка. Известно, что сотрудники разведслужб проверяют личный состав и, как говорят, такой тест иногда стоит человеческих жизней. Например, подозреваемому агенту сообщают о предстоящем внезапном нападении, и вывод о его лояльности или нелояльности делается на основании готовности противника к отражению атаки. (Возможно, в качестве стратегического противовеса подобному тесту авторы, пишущие о секретных службах, обсуждают вопрос, не слишком ли далеко заходит правительство, не предупреждая свой народ о раскрытых планах врага ради защиты секретных каналов коммуникации.) Деятельность органов внутренних дел тоже изобилует подобными примерами.

¹ Phelan J. The underworld. London: George G. Harrap & Co., 1954. P. 81–82.

² Иов, I, 12. — *Прим. ред.*

Скотленд-Ярд [популярное название оперативно-розыскного отдела чикагской полиции] неоднократно подозревал, что кто-то из служащих муниципального суда предупреждает рэкетиоров о внезапных облавах полиции, пользуясь информацией из направлявшихся в суд заявлений о выдаче ордеров на обыск. Воспользовавшись случаем, сотрудники Скотленд-Ярда установили прослушивающее устройство на телефон судьи и направили к нему офицера полиции с просьбой о выдаче очередного ордера. Через несколько минут полицейские услышали, как помощник судьи звонит в городской офис [преступного] синдиката и предупреждает об облаве¹.

Жизненные проверки используются также крупными организациями для контроля за поведением сотрудников: их честностью, быстротой и вежливостью. Такие проверки приносят сенсационные результаты только тогда, когда из заказывают сторонней организации.

Порто-Алегре. Бразилия. 14 сентября (Ассошиэйтед Пресс). Полицейские были удивлены, когда по подозрению в утоне в машине был задержан начальник управления полиции подполковник Педро Америко Леал. Он пояснил, что таким образом проверял бдительность двух полицейских, которые его и арестовали. Выражая им поощрение, он намекнул, что они могли быстрее реагировать на происшествие, а не преследовать его два квартала. Во всяком случае, эта пара проявила себя лучше, чем двое других полицейских, которых Леал запер в комнате, когда застал их спящими во время дежурства².

Но не следует думать, что такое случается только в крупных организациях. Рассмотрим «домашний» вариант.

Дорогая Эбби, мы с Роем встречаемся три года. Оба мы не дети — нам обоим за пятьдесят.

Рой неоднократно упоминал о свадьбе, но не говорил ничего определенного о том, когда она будет.

Я всегда подозревала, что Рой по-прежнему интересуется другими женщинами, хотя он постоянно говорил, что я не права. Что ж, я решила испытать его и написала ему записку, что как-то видела его, и просила о встрече в определенном месте и в определенное время. Я подписалась именем другой женщины. Я пошла к «месту встречи» в назначенное время и спряталась неподалеку. Конечно же, туда пришел Рой, весь разряженный!

¹ Dash S., et al. *The eavesdroppers*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1959. P. 221.

² *Philadelphia Inquirer*. 1968. September 15.

Разве это не говорит о том, что он пойдет на встречу с другой женщиной при удобном случае?¹

Особенность крупных организаций состоит не в том, что они используют жизненные проверки, а в том, что они в состоянии узаконить подобную деятельность.

При всей своей значимости для повседневного существования жизненные проверки играют определенную роль и в нашем воображении. Когда происходит непредвиденное событие, влекущее за собой определенные последствия, человек может отчасти избежать их влияния, если определит это событие как ниспосланное судьбой жизненное испытание, а не как чистую случайность. Здесь (как мы рассмотрим ниже) разворачивается идея о бессилии человека перед неумолимыми фактами объективного мира. Муж пациентки психиатрического отделения на вопрос о том, как его жена чувствует себя в больнице, сказал социологу следующее.

Ну, она считает, что помещение ее в ту первую палату было неправильным, что должна быть более строгая дифференциация пациентов. Я пытался объяснить ей, что это часть лечения, что в течение первых семи—десяти дней они [врачи] нарочито делают так, чтобы пациенты почувствовали раздражение, и наблюдают за их реакцией. Как тот шумящий радиатор. (*С понимающей улыбкой.*) Я уверен, это запланировано, а не простая случайность. Это задумано, чтобы наблюдать реакцию пациента. Я уверен, это входит в диагностическую методику. Конечно, я могу ошибаться; возможно, действительно было что-то не так с отоплением, но я в этом сильно сомневаюсь.

5. «Патерналистские конструкции» (paternal constructions) образуют довольно большой класс обманов и фабрикаций. Кажалось бы, здесь все делается исключительно в интересах жертвы; однако если бы жертва знала с самого начала, что происходит в действительности, то скорее всего отказалась бы от такой заботы. Ложь задумывается и конструируется исключительно ради удобства и спокойствия жертвы. Без сомнения, самым обычным, типовым примером такого обмана является простая тактичность: мы привыкли скрывать от другого то, что может без нужды доставить ему неприятные ощущения. Хотя здесь используются конструкции, они прорабатываются не слишком тщательно и часто живут не дольше, чем длится та

¹ San Francisco Chronicle. 1968. March 27.

фаза в беседе, к которой они имеют непосредственное отношение. Но есть и множество других обманов, осуществляемых ради человека, которые готовятся намного более тщательно.

Вчера реактивный лайнер компании «Юнайтед Эр Лайнз» сорок минут кружил над Сан-Франциско с заклинившим передним шасси, которое не выпускалось. На борту находилось девяносто три человека, включая членов экипажа.

— У нас будет немного жесткая посадка, — сообщил пилот пассажирам. — Можно не беспокоиться.

Около семи часов вечера лайнер с ревом пошел на посадку и благополучно приземлился на заднее шасси, на протяжении восьмисот футов высекая искры скребушим по посадочной полосе фюзеляжем.

— Было жутко, — сказала стюардесса Сугимото. — Мы знали об этом еще в Сиэтле, но не могли никому сказать.

Командир самолета, 56-летний Вирджил Воган из Денвера, отпил черный кофе и пояснил:

— Мы узнали, что передняя стойка шасси вышла из строя, как только взлетели в Сиэтле, но решили продолжать полет. Агрегат мог заработать во время полета. И зачем говорить пассажирам — они бы только разволновались¹.

В последние годы в связи с осуществлением исследовательских проектов, связанных с обеспечением секретности (при участии Агентства национальной безопасности США), получила развитие одна любопытная форма патерналистского обмана. Сотрудников самых разных профессий обязали хранить в секрете все, что связано с их деятельностью, скрывать сведения даже от близких людей. Их обязывают хранить в тайне сведения об источниках финансирования проекта, конкретных людях, расположении места работы, режиме труда и используемых данных. В результате им приходится засекречивать все, чем они заняты значительную часть дня. И они делают это с уверенностью в том, что, если бы соседи и знакомые узнали, что происходит на самом деле, никто бы не обиделся; задним числом эту секретность ему простили бы, поскольку она соблюдается в интересах каждого.

Образцы патерналистской фабрикации, естественно, обнаруживаются в ситуациях медицинского и психиатрического лечения. В медицине существует классическая практика утаивать

¹ Взято из полевых записей Шелдона Мессинджера, участвовавшего в исследовании Г. Сэмпсона. См.: Sampson G., Messinger Sh.L., Towne R.D. Schizophrenic women. New York: Atherton Press, 1964.

плохие новости от пациентов, которые скоро умрут или находятся в тяжелом состоянии. Определение пациентом ситуации, естественно, в значительной мере складывается из того, как он интерпретирует смысл того, что делается с ним и для него. Поэтому в данном контексте неверная или неполная информация создает во многом фальшивый мир. Вопрос о том, как и когда раскрывать обман, — один из самых дискуссионных в медицине. Профессиональное консультирование по управлению ложью неспециалистами и дилетантами стало обычной практикой современной медицины. Протицируем экстремальный пример.

Несчастье произошло при операции обрезания при помощи электроприжигания. Электрический ток был столь сильным, что сжег всю ткань пениса, которая омертвела и отвалилась.

Родители от отчаяния не знали, что делать, они долго и мучительно пытались решить этот вопрос. Затем консультирующий пластический хирург, знакомый с принципами изменения пола, порекомендовал переменить пол ребенка на женский...

После операции в лаборатории психогормональных исследований университета Джонса Хопкинса, где мы впервые встретились с родителями, мы дали им ряд советов и консультацию относительно прогноза и бережного отношения к их дочери на основе опыта аналогичных операций, проведенных с детьми-гермафродитами. В частности, мы убеждали их, что ребенок будет идентифицировать себя с женским полом, если его воспитывать как девочку. Мы всесторонне проинформировали их о дальнейшей медицинской программе для ребенка и о ее сочетании с половым воспитанием девочки по мере того, как она будет расти. Родителям рекомендовали, какую информацию и в каком объеме давать девочке о себе самой по мере возникновения необходимости в будущем, и помогли придумать объяснение для друзей и родственников, в том числе для другого их ребенка. Со временем они скажут девочке, что, когда она захочет выйти замуж и иметь свою семью, она сможет усыновить или удочерить ребенка¹.

Именно в психиатрической практике патерналистские фабрикация достигают гораздо более впечатляющего размаха, чем в медицине и сопредельных ей сферах, где все сводится к ограниченному числу стереотипов. Рассмотрим прием, посредством которого удастся обманом предать близкого или знакомого в руки профессионала, учреждения или правосудия. Для этого можно использовать вечеринку с сюрпризом, а по сути — засаду.

¹ Money J., Ehrhardt A.A. Man and woman, boy and girl. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1972. P. 118–119.

Вчера сын мэра городка Турлок был арестован за вооруженное нападение после того, как возле своего дома он произвел три выстрела из крупнокалиберной винтовки.

Начальник полиции Джон Вайаренго сообщил, что Енох Кристоферсен-младший, двадцати одного года, с винтовкой и пистолетом в руках отказывался сдаться пятерым офицерам и десяти помощникам шерифа.

Сын мэра, бывший пациент психиатрической больницы в Модесто, что-то отчаянно бормотал об увечьях, которые его бывшая подруга получила в автомобильной аварии.

В конце концов друг Кристоферсена, Пол Карлсон, двадцати лет, убедил его поехать «порыбачить».

Они сели в машину Кристоферсена и отправились в Оукдейл. Три человека в штатском поехали следом за ними на обычной машине без полицейских опознавательных знаков.

Как рассказал начальник полиции Вайаренго, когда те двое остановили машину в Оукдейле и вышли, детективы схватили Кристоферсена и отвезли его в окружную тюрьму¹.

6. Нам остается рассмотреть предельный случай стратегических фабрикаций. Тот, кто строит преднамеренную фабрику, не испытывает мук совести от своего обмана, так как интересы обманутого по определению не ущемляются. Проблема в том, что фабрикация включает в себя два элемента: моральный, связанный с порядочностью обманщика, и стратегический, связанный с намеренным созданием у жертвы неверного восприятия ситуации и (как следствие) неверной реакции. Очевидно, например, что в состязании не только допустимы, но и обязательны ложные движения, финты, блеф и скрытые ходы. Очевидно, что эти действия зависят от конкретного замысла, который держится в тайне, и что это чисто «стратегическая» тайна в том смысле, что репутация зависит как раз от жизнеспособности обмана, а не морального облика обманщика. (В действительности, как мы покажем ниже, обман соперников по игре иногда является правом, нарушение которого может привести к юридическим, гражданским и даже криминальным действиям.) Очевидно также, что, хотя разрешенные виды обмана могут противоречить *определяемым игрой* интересам игрока, возможный ущерб составной частью входит в область игры и не должен восприниматься серьезно. Правед-

¹ San Francisco Chronicle. 1965. February 26. Полезно обратить внимание, что слово «порыбачить» здесь употреблено в кавычках, что означает, что никакой рыбалки не предполагалось, а слово «друг» употреблено без кавычек.

ное негодование демонстрировать можно только используя фрейм шутки. Применительно к соревнованиям между бизнес-организациями или государствами можно применить то же рассуждение, но с меньшей уверенностью. Есть масса вещей, которые, как мы сами соглашаемся, имеют право скрывать от соперников любая корпорация и любое государство, храня полное молчание о своих действительных планах или декларируя ложное направление своих действий. Конечно, планы скрывают только те, чьи жизненные интересы подвергаются серьезной опасности. Интересно, что, чем серьезнее возможные негативные последствия, тем отчетливее рискующие проявляют склонность (как будет показано ниже) к языку игр и допустимым в нем приемам дистанцирования и иронии.

III

Я рассмотрел виды фабрикаций, которые можно назвать благонамеренными, по сути безвредными для тех, кто на них попадает: мистификацию, обман ради науки, учебный обман, жизненную проверку, отеческую конструкцию и стратегические фабрикация. Если они оказываются в какой-то степени безвредными, то по крайней мере нельзя сказать, что они нарушают основные права. Данная категоризация задумывалась для отражения различий, которые проводятся в нашем обществе, а не тех, которые можно осуществлять умозрительно. Очевидно, что мы рассматривали не только строение и организацию фреймированной деятельности, но и моральное отношение граждан к этим предприятиям.

Теперь рассмотрим эксплуататорские фабрикация, при которых одна сторона привлекает другую сторону в конструкцию (construction), нанося при этом прямой ущерб ее «частным интересам» или даже интересам общества.

1. Великолепные образцы эксплуататорской фабрикация дает нам сама природа. Наряду с ними эта дама с сомнительной репутацией оснастила организмы (через естественный отбор) великолепными приспособлениями для защиты и нападения: маскировкой, мимикрией, устрашением¹. В социальной жизни аналогичным инструментом является фальшивая игра (con game).

¹ См., например: Cott H.B. Adaptive colouration in animals. London: Methuen & Co., 1940; Portmann A. Animal camouflage. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1959; Gallois R. The mask of Medusa. New York: Clarkson N. Potter, 1960.

Я не собираюсь подробно останавливаться здесь на разнообразии эксплуататорских фабрикаций. Литература об этих конструкциях обширна и хорошо известна. Я хочу только указать на некоторые их отличительные особенности. Ясно, что фабрикация можно подразделить на два вида: на те, где фабрикатеры действуют в рамках, даже *в интересах* закона (когда следственная бригада выстраивает схему допроса так, чтобы добиться признания), и на те, где закон нарушается, а жертвы могут обратиться с иском в суд. (Наибольшие трудности при классификации вызывают, понятное дело, шпионские заговоры, имеющие смешанное происхождение, поскольку они законны с точки зрения нанимателя агента и незаконны с точки зрения тех, против кого он действовал. Как и в случае благонамеренных фабрикаций, можно различать обманы, направленные на одного-двух человек, и те, объектом которых становится широкая публика. Биржевые махинации относятся к последнему подвиду¹.)

В отличие от благонамеренных эксплуататорские фабрикация могут повлечь такое же уголовное или гражданское преследование, какому подвергаются за мошенничество на доверии, недоброкачественную рекламу, неверную маркировку или шулерство. Интересно было бы объяснить, почему одна коммерческая деятельность преследуется законом, а другая, в такой же мере искажающая действительность, не преследуется, но рассмотрение этого ведет к сложным правовым проблемам, решить которые я даже не могу надеяться. Некоторые виды деятельности, против которых выступает Бюро по улучшению бизнеса², не одобряются и Федеральной торговой комиссией, а некоторые — наоборот. Определенные виды деятельности, считающиеся преступными, активно не преследуются в судебном порядке. Например, искусство «следопыта» находить домашний адрес, место работы или банковские счета необщительных должников вынуждает прибегать к фабрикация при вхождении в контакт с людьми. К должнику могут подойти с вопросником и письмом от учреждения, название которого звучит как название правительственного органа; для убедительности обмана на письме будет изображен американский герб и обратный адрес «Вашингтон, округ Колумбия»³. В слу-

¹ См., например: Cowles V. The Great Swindle. New York: Harper & Brothers, 1960.

² Better Business Bureau — аналог Общества по защите прав потребителей. — *Прим. ред.*

³ Brenton M. The privacy invaders. New York: Crest Reprints, 1964. P. 29—30.

чае жалобы подобное надувательство, без сомнения, может стать основанием для судебного иска и обвинения в мошенничестве. Противозаконное действие совершают те, кто представляется по телефону как служащие правительственного учреждения. А вот если «следопыт» ведет поиск по телефону, заявляя, что отбирает участников для телевизионного шоу, проводит маркетинговое исследование или изучает политику страхования, смело может говорить, что прибегает к невинным профессиональным уловкам, цель которых, между прочим, состоит в справедливом взыскании долгов. Во всех этих почтовых и телефонных методах явно присутствуют фабрикация, но только некоторые из них выходят за рамки закона.

2. Известно, что вмешательство в личные дела (containment) ухудшает взаимоотношения. Возьмем пример из текста личного письма.

Дорогая Эбби, временами со мной случаются потрясения, но не такие, какое я испытала, когда обнаружила в сумочках обеих моих дочерей противозачаточные таблетки. Одной из них двадцать один год, она помолвлена, второй девятнадцать, она спокойная, уравновешенная девушка.

Я не устроила сцену, не рассказала их отцу. Возможно, он выгнал бы их из дома. Я чувствую себя совершенно измученной.

Я рассказала девочкам о своем открытии, и обе они смутились. Я не стала читать им проповедей, а просто сказала, что они обе дуры. Конечно, они сказали, что это обычное дело в наши дни. Так ли, Эбби?

Я не могу наказывать их, отключать телефон или не пускать на свидания. Что мне делать?¹

Сеть обмана, столь характерную для фабрикация, можно обнаружить в собственном доме. Когда человек сообщает другому об открытии, подрывающем к нему доверие, ему в конце концов приходится раскрыть способ получения информации, а это раскрытие, в свою очередь, может подорвать то доверие, на котором строились его отношения с дискредитируемым. В данной истории матери пришлось признаться, что она рылась в сумочках дочерей. Далее, когда человек сообщает другим уличающие их факты, он, по существу, независимо от своего желания вступает с ними в коалицию обмана, если не раскры-

¹ The Evening Bulletin (Philadelphia). 1971. July 22.

вает эту новость всем заинтересованным сторонам. В нашем случае родительская солидарность между отцом и матерью девушек была несколько подорвана.

В этой истории есть еще один аспект. Обнаружение таблеток, естественно, означает открытие факта добрачных сексуальных отношений, а это значит, что всякие, какие только можно предположить, демонстрации девственности перед матерью были бы ложью. Но сегодня это предположение мало что скажет о том, что именно демонстрировали дочери своей матери, и тогда ничего существенного не было подорвано, за исключением, конечно, представления матери о своих дочерях. Но если мать думает, что ее дочери откровенны и честны с ней во всех важных для матери вопросах, тогда ее открытие демонстрирует, что, изображая доверительные отношения с матерью, дочери обманывали ее, в чем и состоит подрыв доверия.

Все это заставляет нас обратиться к понятию фальши.

Молодой человек, имеющий семью, профессию, дом в хорошем районе, принимает по выходным дозу кокаина, каким-то образом его арестовывают, и он предстает перед судом. Он не создавал себе респектабельное положение, чтобы, скажем, продавать наркотики; он был таким до того, как к нему попал наркотик, еще тогда, когда его моральный облик мог бы служить точным показателем его социальных качеств, надежным основанием для характеристики человека «по одежке». Однако в момент ареста он скорее всего безошибочно почувствует, что закон будет смотреть на его респектабельный внешний вид как на притворство, фальшь, маскировку, совершенно несовместимую с деянием, в котором он обвиняется, несовместимую с тем, каким он, должно быть, был всегда. Да и он сам может думать точно так же. Таким образом арест может ввергнуть его в смятение и оказать глубокое воздействие на его обычную манеру самопрезентации. Заметим, что теперь наши мысли о «фальши» далеки от конкретного проступка, а скорее устремляются к нашим представлениям о природе человека и о смысле ареста. Именно эти представления отчасти делают прошлое человека беззащитным перед произвольным толкованием, а его самого — перед разоблачением в том, что он все время обманывал других. Если бы мы пришли к заключению, что человек может быть фальшивым в одном отношении и заслуживать уважения во всех остальных, тогда потеряли бы силу чисто драматические основания для недоверия и общественного контроля.

3. Существует неверное представление (однако никогда не высказываемое в открытую), что в конструировании участвуют только две стороны: фабрикатор, который осуществляет манипуляцию, и жертва обмана, чей мир фабрикуют. Однако на самом деле возможна еще одна конструкция, которая обычно, хотя и необязательно, относится к эксплуататорским фабрикациям. Фабрикатор может сконструировать образ второй стороны, чтобы внушить ложные представления о ней третьей стороне. При этом вторую сторону — жертву — вообще можно не вовлекать в деятельность, да этого скорее всего и в самом деле не произойдет. Необходимо только одно: чтобы лицо, выставленное в неверном свете, не представило третьей стороне убедительного опровержения. Здесь можно говорить о «непрямых» фабрикациях в противоположность «прямым».

Классическим примером является фабрикация улики для ложного обвинения.

Лондон. Вчера суд признал одного из самых закоренелых преступников Лондона психически недееспособным. Одновременно несколько человек были приговорены к тюремному заключению, и более двадцати сотрудников Скотленд-Ярда подвергнуты служебному расследованию.

Сыщик Гарри Челленор был признан на прошлой неделе душевнобольным после того, как суд рассмотрел обвинение против него и трех младших полицейских чинов, которые сфабриковали улики против людей, арестованных прошлым летом¹.

А вот что обнаружилось при проверке деятельности полиции в трех крупнейших американских городах в 1966 году.

Кроме того, наши инспекторы установили, что некоторые полицейские носят даже пистолеты и ножи, конфискованные при обыске граждан; оказалось, что они носят их затем, чтобы при случае, инсценируя необходимость самообороны, оружие можно было подложить на место происшествия².

Другим примером является очаровательная практика посылать вражеским шпионам большие суммы денег за услуги, которых они не выполняли, чтобы создать впечатление, будто они работают на врага.

¹ San Francisco Sunday Chronicle. 1964. June 7.

² Reiss A.J., Jr. Police brutality: Answers to key questions // Trans-action. July-August. 1968. P. 10; Rubinstein J. City police. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1973. P. 388–390.

Итак, фабрикация улик — один из способов не прямой фабрикации. Другим способом является создание особых условий, в которых жертва поведет себя так, что сама себя дискредитирует (или так, что ее нетрудно будет убедить, что она себя дискредитировала), и ее поведение будет тщательно зафиксировано.

Третий метод, самый экономичный, состоит в том, чтобы просто обнародовать дискредитирующие факты, ибо важно не то, будет ли жертва уличена в дискредитирующем поступке, а то, чтобы обвинения фабрикаторов звучали убедительно. Образец — и детальный сценарий — нам дает библейская притча о Сусанне и старцах, двух мерзких стариках (первых в иудео-христианской истории), которые в отместку за то, что она отвергла их домогательства, приложили все усилия, чтобы ложно обвинить ее — уважаемую замужнюю женщину — в связи с любовником. Лжесвидетельство провалилось только потому, что рядом случайно оказался Даниил, которому удалось опровергнуть обвинение (хотя он и не обучался в полицейской академии) при помощи уловки, поссорившей свидетелей. Можно добавить, что, если молодые женщины могут оказаться мишенью для ложных обвинений стариков, очевидно, что и старики в свою очередь могут стать хорошей мишенью для молодых девушек.

Шесть сестер из Торресдейла, которые заявляли полиции, что на Хэллоуин сосед дал им яблоки и сладости с бритвенными лезвиями внутри, были арестованы сегодня после того, как признались в ложном обвинении.

Ранее на основании их свидетельств полиция арестовала Джека Томаса, 52 лет, проживающего на улице Дитмана в Торресдейле. Ему было предъявлено обвинение в намерении нанести увечья и в жестокости по отношению к несовершеннолетним и отказано в освобождении под залог в 10000 долларов¹.

Как следствие, некоторые обвинения, например в изнасиловании, могут стать в принципе проблематичными. Если обвинитель и обвиняемый будут убедительны, сомневаться будут в правоте обоих².

Ввиду очевидной разницы между прямой и не прямой фабрикацией к последнему виду, как это ни парадоксально, можно

¹ The Evening Bulletin (Philadelphia). 1969. November 5.

² Sheehy G. Nice girls don't get into trouble // New York Magazine. 1971. February 15. P. 26–30.

отнести лжесвидетельство против себя. В данном случае человек выступает в двух различных ипостасях одновременно: как фабрикатор ложной порочащей картины и как человек, его скомпрометированный. Целью самооговора может быть скандальная слава, публичная известность. Известно, что получившие широкую огласку преступления порождают волну самооговоров: в военное время легко привлечь к себе внимание признанием в шпионаже¹; заявления женщины в полицию об изнасиловании бывает достаточно для публикации в газете взятых в кавычки выдержек (эти кавычки являются одним из наименее благородных приемов создания фрейма, имеющих в распоряжении прессы); люди, занимающие ничтожные положения в должностной иерархии, например ночные сторожа, иногда инсценируют признаки вооруженного нападения². Крайним предельным случаем является «пожар ради страховки», когда поджог отзовется «золотым дождем». Заметьте, что всякое приукрашивание собственного социального облика тоже основывается на порождении ложных свидетельств о себе, но такие фабрикация мы воспринимаем иначе, поскольку они служат конвенционально определенным своекорыстным интересам и не являются изображением себя жертвой.

Мы утверждали, что непрямая фабрикация, основанная на подброшенных, сконструированных или публично заявленных доказательствах, позволяет фабрикатору дискредитировать жертву в глазах других. Точно так же все происходит в ситуациях, когда обнаружение в ходе расследования, подслушивания или передачи конфиденциальной информации третьим лицом фактов, дискредитирующих жертву, дает возможность диктовать свою волю. В этом случае очевидно, что ложные факты наравне с правдивыми могут позволить их обладателю шантажировать жертву, то есть угрожать ей дискредитацией в глазах значимых людей в случае несогласия сделать то, что при обычных обстоятельствах она никогда не сделала бы (например, отдать деньги, раскрыть тайны своего босса, участвовать в ограблении собственного учреждения и т. д.). Равным обра-

¹ К примеру, во время Второй мировой войны некая миссис О'Грейди с острова Уайт умудрилась сделать так, чтобы ее арестовали как нацистскую шпионку на основании сфабрикованных ею же доказательств. См.: Hinchley V. Spies who never were. London: George G. Harrap & Co., 1965. P. 70–84.

² См.: San Francisco Chronicle. 1964. December 17.

зом так преодолевается и несогласие не делать чего-то такого, что в обычных условиях обязательно было бы сделано (например, разоблачение шантажиста)¹. Такое принуждение (в отличие от принуждения под дулом пистолета) срабатывает даже в отсутствие шантажиста, что тактически особенно ценно.

Я уделил столько внимания непрямым фабрикациям потому, что они являются мостиком от построенных шулерами игральных домов к жизни простых людей. В повседневной жизни общественный облик, который человек день за днем демонстрирует окружающим, позволяет им делать некоторые выводы о его социальной значимости и моральных стандартах, важной частью которых являются открытость и искреннее признание собственных моральных изъянов. Если удастся показать, что одна из этих посылок неверна, то о человеке могут подумать, что он занимает ложное положение, что он позволяет, если не поощряет, окружающим жить в ложном мире как минимум в той степени, в какой их представления о нем составляют часть их мира. Таким образом, человеку можно ничего не фабриковать — ему можно вообще ничего не делать, — достаточно просто не соответствовать качествам и стандартам

¹ По поводу шантажа см.: Goffman E. *Stigma: Notes on the management of spoiled identity*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1964. P. 75–77; Goffman E. *Strategic interaction*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1969. P. 73–74. Заметим, что шантаж имеет особое социальное, почти моральное качество: должна быть веская причина, чтобы жертве хотелось скрыть то, что шантажист знает, но если жертва откажется подчиниться угрозе, то шантажист ничего не получит от этой жертвы, идя на ее разоблачение. Дискредитация несговорчивой жертвы хороша лишь для поддержания значимости шантажа в целом, но лично шантажиста может не вдохновить такой вклад в репутацию своего ремесла. Старцы начали угрожать из злости, а злости не место в хорошо налаженном бизнесе несмотря на впечатление о злобности шантажа. Короче говоря, чтобы шантаж работал, шантажист должен своим поведением демонстрировать, будто он все расскажет в случае неповиновения. Но если ему так и не подчинились, смысла рассказывать нет. Чтобы шантаж хорошо работал, шантажист должен убедить жертву, будто он не понимает этой дилеммы. Недавно писали (Hepworth M. *Deviants in disguise: Blackmail and social acceptance // Images of deviance / Ed. by Stanley Cohen*. London: Pelican Books, 1971. P. 198–199), что сообщник шантажиста имеет прекрасную возможность шантажировать самого шантажиста, если, конечно, не дорожит своей репутацией. (Мораль такова: если суждено согрешить, грешить лучше с еще большими грешниками.) Заметим, что шантаж отличается от вымогательства, где под вопрос ставится жизнь и собственность, а не репутация. Громадная система осведомительства, организованная полицией и ФБР, представляет собой интересный случай: предполагается, что угроза разоблачения содеянного в прошлом помогает мотивировать предоставление информации, но в этом случае учреждение, осуществляющее угрозу, будет назначать цену за неповиновение.

поведения, которых от него ожидают. Шантаж обычно строится на сокрытии (или фабрикации)¹ волнующих публику тайн, раскрытие которых заставит жертву отвечать перед законом и настроит против нее близких людей. Шантажист, конечно же, может черпать власть и из банальной непорядочности. А при той легкости, с которой можно спровоцировать недостойное поведение, подбросить ложные улики или дать ложные показания, настоящие тайны оказываются ненужными. Результата можно добиться даже тогда, когда жертва никого не обманывала, достаточно представить ее в ложном свете. Поэтому единственной причиной, по которой человек может с уверенностью продолжать считать, что окружающие знают, что он играет по правилам, является не то, что он играет по правилам — даже если это и в самом деле так, — а то, что нет никого, кто был бы заинтересован в том, чтобы сфабриковать дискредитирующую его информацию.

IV

До сих пор мы рассматривали только один способ сделать так, чтобы человек потерял представление о том, что происходит в действительности: его можно обмануть с добрыми или дурными намерениями. Более того, мы допускаем, что ослепленного человека легко одурачить, при этом его собственные действия, которые обычно приводят к реалистичной картине мира, только усиливают обман.

Здравый смысл подсказывает, что есть еще одна возможность: человек может обмануться из-за того, что «просто ошибся». Мы допускаем, что деятельность органов чувств человека может препятствовать получению им реалистической картины происходящего, и это извинительно, но лишь при условии, что в его ошибке повинно какое-то специфическое обстоятельство и что человек остается открытым для корректирующей информации, которую мир (как мы думаем) ему скоро предоставит. (Действительно, вера в то, что истина рано или поздно откроется, является основополагающим элементом в космологии западного человека.) Здесь можно говорить об «иллюзии». Таким образом, существуют обманы и иллюзии.

¹ Для вербовки добровольных агентов сотрудники спецслужб даже изготавливали выпуски газет в одном экземпляре, в котором сообщалось о смерти человека, с которым жертва боролась. См.: Monat P. *Spy in the US*. New York: Berkley Publishing Corporation; Berkley Medallion Books, 1963. P. 177.

При размышлениях о благонамеренных и эксплуататорских фабрикациях кажется естественным и очевидным, что обманщики и обманутые — разные люди, иначе невозможны ни сокрытие стратегической информации, ни предъявления ложных фактов, да и никакая фабрикация не устоит перед дискредитацией. Но при тщательном рассмотрении иллюзий и обманов приходится отказываться от этой точки зрения.

Есть некоторые основания полагать, что человек разными способами может активно противостоять собственной способности правильно выбирать фрейм и реалистично ориентироваться в мире. В некоторых случаях он может получить помощь в своих неверных построениях со стороны людей, работающих вместе с ним или против него. Иногда у этих людей нет иллюзий насчет того, что происходит, и они намеренно готовят почву для иллюзий у других. Но без активнейшего содействия со стороны самой жертвы, по крайней мере в данном случае, ее вряд ли удалось бы втянуть в обман. Заметьте, что самопроизвольный уход от реальности чаще всего проявляется только в восприятии, а не в действии, поскольку неадекватное действие немедленно вызовет корректирующую реакцию со стороны других¹.

Если представлять *обман* как ложь, намеренно создаваемую теми, кто не верит в собственную фабрикацию, а *иллюзию* — как ошибку, возникающую в результате неверной интерпретации, которую никто нарочно не внушал и возникновение которой можно объяснить исходя из конкретных обстоятельств, то самовнушение или галлюцинацию можно определить как заблуждение, активно поощряемое, если не целиком произведенное самим заблудшим².

При самообмане в нормальном поведении появляются существенные дефекты. Эксцентричное поведение выпадает из фрейма, чего эксцентрик (и часто только он один) упорно не замечает. По некоторым дефектам можно определить трансформацию, которая влияет на нормальное поведение. Иногда это невозможно.

1. Интересной формой самообмана являются сновидения³. Нет сомнений, что во сне человек сам себя и по собственной

¹ Этот аргумент рекомендован Ли Энн Драуд.

² Полезную формулировку дает Амелия Рорти, которой я признателен за помощь в разъяснении этого и других философских вопросов. См.: Rorty A.O. Belief and self-deception // Inquiry. 1972. Vol. XV. P. 387–410.

³ О том, что сон как особый тип опыта имеет сходства и различия с другими

воле обманывает. Особенность сна в том, что даже если главными героями выступают другие, только тот, кто видит сон, имеет привилегию по-разному оценивать происходящее во сне, по-разному вспоминать о нем, быть уверенным в том, что это — сон, пока он снится, и точно знать, когда сон закончился. У сновидений есть и другие интересные особенности. Спящий сам должен в некотором смысле играть все драматические роли и, по-видимому, превосходно с этим справляется — эта особенность не получила еще должного рассмотрения. Кроме того, во сне нет конвенциональных ограничений для конструирования: сон допускает полную свободу в обращении с исходными моделями, где персонажи могут превращаться друг в друга и находиться одновременно в разных местах. Во всяком случае, трудно себе представить возможные ограничения для сновидений, а потому они являют собой пограничный случай. И все же некоторые условия видения снов очень строги: чтобы увидеть сон, прежде всего надо по-настоящему уснуть; сон можно прервать и, разбудив спящего, показать ему, что это был просто сон, — спящий совершенно незащищен перед пробуждением. (Своей уязвимостью сны в чем-то сходны с розыгрышами.)

Возникает вопрос об отношении между снящимся миром, то есть внутренней драмой происходящих во сне событий, и несфабрикованной окружающей сновидение обстановкой, куда входят комната, человек, которому снится сон, и так далее.

Ясно, что, когда видящий сон в своем сновидении представляет комнату, в которой он спит, его представление относится к совершенно другой сфере, чем сама комната. Комната из сна снится, она не существует в пространстве в отличие от комнаты, в которой происходит сновидение¹.

По-видимому, видящий сон не может привнести в сновидение что-либо, чего в известном смысле нет в нем самом; он должен оперировать следами, накопленными его прошлым. Кое-что накопилось совсем недавно. Кое-что из сновидения будет непосредственно связано с происходящим, поскольку существует справедливое мнение, что сновидение отчасти защищает человека от пробуждения при незначительных раздра-

типами опыта, см. монографию Н. Малколма: Malcolm N. Dreaming. New York: Humanities Press, 1959.

¹ Macdonald M. Sleeping and waking // Essays in philosophical psychology / Ed. by D.F. Gustafson. Garden City, NY: Doubleday & Company, 1964. P. 250–251.

жениях. Можно утверждать, что во сне происходит рефрейминг нарушающих сон событий: например, хлопанье двери спальни может предстать во сне ружейным выстрелом. (Что в миниатюре являет отличную иллюстрацию роли фрейма в воссоздании событий.)

Наконец, неоднозначен вопрос об активной роли видящего сны, которую он может выполнять помимо порождения содержания сновидения. Есть основания полагать, что, когда сон особенно неприятен, спящий может во сне снизить статус его реальности на том основании, что это — всего лишь сон, и даже может пробудиться, чтобы прекратить неприятные ощущения. То же самое происходит без участия воли, когда сны просто забываются сразу после пробуждения, даже если пробуждение произошло «в середине сна». (Для анализа фреймов важно отличать эти случаи от совершенно иной ситуации, когда человеку снится, что его пытаются разбудить или что он сам пытается проснуться. Некоторые исследователи сновидений утверждают, что только так можно проникнуть в сны¹.)

2. Рассмотрение сновидений прямым ведет к рассмотрению «состояний диссоциации», к которым относятся амнезия, сомнамбулизм и т. п. Принято считать, что в этом состоянии индивид может действовать с намерением, которое отделено от его сознания в целом и от его критических способностей, а следовательно, он не может нести ответственность за содеянное. (Самый показательный случай — совершенное во сне убийство².) Как и в случае сна, галлюцинацию можно прервать пробуждением. По современным представлениям, человек в диссоциированном состоянии сохраняет способность во сне управлять определенным моторным навыком, успешно использовать предметы реального мира и даже трансформировать его.

3. Рассмотрим другую форму самообмана, которая существенно отличается от сновидений. При так называемых психотических фабрикациях человек сам себя вводит в заблужде-

¹ Ibid. P. 262.

² О деле Кинг против Кордона см.: Donnelly R., Goldstein J., Schwartz R. Criminal Law. New York: The Free Press, 1962. P. 551-552. В психиатрической литературе различные виды амнезии часто рассматриваются вместе с диссоциацией. Страдающий амнезией отрезан от некоторой части биографии (по психодинамическим причинам), но остается состоятельным во всем остальном и, по-видимому, может отвечать за свои действия. Социальная значимость амнезии проявляется в неизменном ее присутствии в телевизионных «мыльных операх».

ние, но не во сне, а в мире, разделяемом и другими людьми. Как в случае с так называемыми параноидальными реакциями, он может навязать другим свои представления, по крайней мере временно¹. Его нельзя — в обычном смысле — пробудить от его интерпретаций, потому что для их производства он не засыпал. Все же от психотических убеждений можно очнуться. Этот приход в себя называется просветлением, и говорят, что к нему может привести психотерапия. Однако следует отметить, что относительно психических больных у нас нет уверенности в том, что просветление обязательно произойдет. Индивид может навсегда остаться запертым в своей «болезни».

Можно попытаться описать, в каком смысле индивид, определенный как душевнобольной, рассматривается как несостоятельный, неменяемый актер. Можно попытаться сформулировать правила трансформации нормального поведения в такое, которое вызовет у свидетелей подозрение в психическом нездоровье. Анализ фреймов будет здесь полезен. Например, в действиях психотиков сбивает с толку тот факт, что они буквально воспринимают (или делают вид, что воспринимают) то, что обычно воспринимается как метафора². (Я видел, как пациенты подходили к работнику больницы, с которым поддерживали дружеские отношения, и явно «понарошку» угрожали ему жестами. Как показало тщательное изучение, так они демонстрировали, как обращались с ними другие работники больницы.)

4. Люди психотического склада могут помещаться в мир социальных фреймов и совершаемых в соответствии с ними

¹ Классической является работа К. Лазгю и Ж. Фальре (Lasegue C., Falret J. *La Folie a deux ou folie communiquee* // *Annee Medicine Psychologie*. 1877. Vol. XVIII. P. 321–355), доступная в английском варианте в переводе Ришара Мишо. См.: *American Journal of Psychiatry*. Supplement to No. 4. 1964. P. 2–23. В статье Д. Ропшица приводится замечательный рассказ о пациенте психиатрической больницы, которому удалось на время взять управление учреждением в свои руки, вступив в любовную связь с главной медсестрой больницы. См.: Ropschitz D.H. *Folie a Deux* // *Journal of Mental Science*. 1957. Vol. CIII. P. 589–596.

² См. например: Searles H. The differentiation between concrete and metaphorical thinking in the recovering schizophrenic patient // *Journal of the American Psychoanalytical Association*. 1962 Vol. X. P. 22–49. Эта статья перепечатана в монографии: Searles H. *Collected papers on schizophrenia and related subjects*. New York: New York University Press. 1965. P. 560–589. См. также: Bateson G. A theory of play and fantasy // *Psychiatric Research Reports* 2. American Psychiatric Association. December 1955. P. 39–51. Статья перепечатана в монографии: Bateson's steps to an ecology of mind. New York: Ballantine Books, 1972. P. 177–193.

поступков, но лишь ценой радикального отказа от «нормальности». Интересно сопоставление с другой формой самообмана, так называемой истерией. Здесь (в теории) индивид симулирует физическое расстройство, которое должно интерпретироваться по естественной (в данном случае, по медико-физиологической) системе фреймов, но одна часть его «Я» обманывает другую. Настоящая регрессия, если вообще бывает, может служить третьим примером.

5. Наконец, в явлениях гипнотизма принято считать необходимым активное вмешательство гипнотизера. Все же кажется, что и здесь подспудно присутствует некоторая доля самообмана. Особого интереса заслуживает тот факт, что достаточно хорошо артикулированные правила поведения гипнотизируемого и техники введения и выведения из гипнотического состояния представляют своего рода образец конвенций фреймирования (framing). Можно процитировать версию Мартина Орна.

К числу признаков, по которым различные состояния помещают в разряд «гипнотических», можно отнести постгипнотическую амнезию, очевидную неспособность использовать определенную группу мышц при внушении функционального паралича, различные сенсорные иллюзии, в том числе позитивные и негативные галлюцинации всех видов чувств, явное нарушение или улучшение памяти, а также, как сообщается, усиление контроля над функциями периферийной нервной системы¹.

Как эти особенности поведения связываются в нашей концепции с личностными особенностями находящегося в трансе человека, мы рассмотрим ниже.

V

Разделив фабрикации на благонамеренные и эксплуататорские, мы по существу предложили еще одно различие: фабрикации, навязанные извне (other-induced fabrications), которые могут быть и благонамеренными и эксплуататорскими, и самообманы (self-imposed fabrications). Теперь рассмотрим отношения между фабрикациями и социальными структурами: какое влияние оказывает отдельная конкретная фабрикация на поток социальной деятельности, в котором она реализуется?

¹ Orne M.T. The nature of hypnosis: Artifact, and essence // Journal of Abnormal and Social Psychology. 1959. Vol. LVIII. P. 278.

Если мы возьмем социальную деятельность, предполагающую регламентированное участие индивидов (имеется в виду предписанность смысла и глубины действия), то можно легко перебрать возможные альтернативы поведения. Во-первых, поскольку уборщикам, рабочим сцены, разносчикам газет, официантам, слугам и т. п. участие допускается только в узком сегменте предприятия, они с полным правом трактуют каждое новое событие как типичное, то, с чем нужно справиться, не вовлекаясь в суть главных событий. Но эти маргинальные персоны, скорее всего, знают, что происходит «на самом деле», при этом понимают, что главные события происходят не для них.

Во-вторых, очевидно, что хотя предпочтительной является определенная степень вовлеченности, интенсивность участия допускает широкую вариацию: от нескрываемой скуки до полного погружения. Едва ли можно встретить такой эпизод общения (encounter), участник которого хотя бы на мгновение не проявил тактичного отношения к другому, фактически ведя себя так, как будто другой ведет себя по отношению к нему более предупредительно, чем требует ситуация, — само это действие предполагает как бы мимолетный выход из вовлеченности в развертывание событий.

Нет никакого сомнения, что каждый индивид привносит личностный стиль в свое общение (и не всегда один и тот же), что в терминах анализа фреймов можно рассматривать как исполнение или мини-настройку (mini-keying) предписанной формы. Кроме того, необходимо учитывать, что переменчивое настроение участников может вносить легкие трансформации во все, что они делают.

Терпимо относятся и к разного рода «плохим» мотивам участия, а значит и к широкому спектру мотивов участия в целом; когда смысл рутинного общественного события задается извне, его легитимным акторам свойственно руководствоваться целым набором причин для участия в событии, некоторые из причин, будь они полностью раскрыты, могли бы смутить других. Если мы узнаем, что кто-то охотно посещает общественные мероприятия не ради общественного интереса, а потому, что он страховой агент (владелец похоронного бюро, политик или дантист), и ходит в общественные места, чтобы завязывать «знакомства», мы посетуем на неискренность, но к дискредитации это скорее всего не приведет.

Например, гольф в американском общественном сознании всегда считался спортом, занимаясь которым, молодой человек

может показать старшим, что он идет верным путем, а играя в паре с тем, кто занимает более высокое положение в социальной иерархии, продемонстрировать скорее приятные манеры, чем умение хорошо играть. Превращение состязания в условность и прикрытие для чего-то другого вполне понятно и отражает возможную интерпретацию игры в гольф. Мы также можем позволить инвалиду доказать, что любой человек с его увечьем может играть в гольф, или удовлетворить интерес человека из низшего общества и принять его в члены клуба — достаточно лишь нарушить символическое правило тотального исключения, до сих пор применявшееся к представителям его социального слоя. Чтобы превратить гольф в чистую условность, не хватает только рассказов О. Пеньковского¹.

Большинство атлетических клубов открыты для публики, в том числе для иностранцев. Гольф — самый популярный вид спорта среди состоятельных людей. Встречи с агентами можно назначать на площадках для гольфа или в спортивных клубах. Среди недели в гольф играют мало. В будние дни туда могут заехать офицер спецслужбы и его агент (лучше не одновременно, с разрывом в двадцать-тридцать минут), они начнут играть порознь, чтобы в условленное время встретиться, скажем, у шестнадцатой или какой-нибудь другой лунки (всего их восемнадцать). Субботы и воскресенья — дни, менее подходящие для встреч с агентами, потому что в эти дни собирается много игроков, проводятся турниры и одному поиграть не удастся.

Площадки для гольфа граничат с участками леса или парками на пересеченной местности, где есть множество укромных местечек. Лучше всего встречаться в таких местах. Для встреч под крышей выбирают клубные рестораны.

К встрече на поле для гольфа необходимо подготовиться заранее. Основное требование — знать кое-что об игре и чуть-чуть уметь в нее играть. Поэтому студентам следует осваивать гольф еще в университете.

¹ Penkovskiy O. The Penkovskiy papers. Garden City, New York: Doubleday & Company, 1965. P. 116–117. Пеньковский* описывает также использование для тайных явок мотелей, которые удобны тем, что в них не прекращается поток приезжающих и уезжающих (p. 118–119). Однако в мотелях можно не только переночевать, с ними связан столь широкий диапазон ночных занятий, что трудно установить, какое из них ложное и дискредитирующее.

* Пеньковский О.В. (1919–1963) — старший офицер советской разведки, завербованный спецслужбами США. По обвинению в измене родине приговорен к смертной казни. Цитируемые И.Гофманом «Записки Пеньковского» подготовлены на основе материалов, переданных Пеньковским в Центральное разведывательное управление США. — *Прим. ред.*

В некоторых профессиях, где предъявляются особые требования к контролю за клиентами, линию между обычной деятельностью и фабрикациями провести еще сложнее.

Например, роль наблюдателя за порядком в игре (в казино штата Невада), которого называют пит-босс (pit boss), — следить за сдающими и игроками и при этом играть роль беззаботного веселого малого, который пришел просто провести время. Банкомет также играет роль дружелюбного человека, который просто делает свою работу и которому совершенно все равно, проигрывает игрок или выигрывает, но на самом деле (если он достаточно опытен) он тоже внимательно следит за тем, чтобы никто не жульничал, видит уровень ставок, присматривает за теми, у кого скапливаются фишки большого достоинства, наблюдает за возможными странностями в действиях игроков, а также видит то, как его видит наблюдатель за залом, и т. п. Все эти факты могут быть известны, но это знание не дискредитирует пит-босса и банкомета.

В некоторых городских бакалейных магазинах используют следующие средства борьбы с кражами.

Нанимают скромно одетых служителей, чтобы они ходили по залу и следили за подозрительными покупателями. Устанавливают различное оборудование для слежения за залом, например зеркала, в которые можно наблюдать «из-за угла», и так называемые «башни честности» с зеркалами, позволяющие сотрудникам видеть все, что происходит в магазине. Дорогостоящие товары размещают на витрине магазина, где они хорошо видны служащим¹.

Это свидетельствует о том, что за дружеской улыбкой, которой менеджер одаривает посетителей, может скрываться нечто совсем не улыбочное. Однако кажется, что добропорядочные покупатели привыкли к такой манере поведения (как и посетители казино, которые поняли, что казино прослушиваются и что хозяева слышат все, что говорится внутри здания) и не видят в ней ничего такого, что бы портило отношения между организацией и клиентами.

Интересно, что имеется некое устойчивое соотношение между способностью одиночки разрушить схему действия или, по крайней мере, подорвать доверие к ней, и количеством участвующих в деятельности. Если в переполненном зале не увлечен спектаклем только один зритель, это не повлияет на

¹ См. заметку Сильвии Портер: San Francisco Chronicle. 1965. February 8.

успех представления, но в любовных отношениях невовлеченность в деятельность приведет к их полной дискредитации.

Здесь есть еще одна проблема. Когда один из участников ситуации обнаруживает свое подлинное лицо, дискредитация касается лишь достаточно узкого сегмента деятельности, рассматриваемой как часть более широкого целого. Целостная картина деятельности сохраняет при этом свою внутреннюю устойчивость и определяет представление о реально происходящем. Когда игрок в очко обнаруживает, что банкомет покрывает жульничество, дискредитируется какая-то часть отношений с банкометом, но сама игра не подвергается сомнению. Когда в казино игрок узнает, что партнер, которому он сочувствовал, на самом деле шулер, каждый служащий заведения попадает под подозрение, но сама игра остается вне подозрений. Но когда в игру включается подставной игрок и банкомет может направлять ему сильные карты, которых соответственно лишается честный игрок, то есть идет двойная игра, тогда *жульническое «переключение»* (shill keying) медленно, но бесповоротно превращается в конструирование жульничества. Равным образом, когда приглашенные на свадьбу узнают, что гость, с которым они только что беседовали, на самом деле частный детектив, нанятый страховой компанией, их беседа вдруг покажется неуместной, а его праздничный костюм — униформой; однако бракосочетание как юридический факт и общественное явление от этого не пострадает. Когда королева Англии обнаруживает, что человек в инвалидной коляске, к которому она милостиво склонилась (чтобы сказать ему несколько ободряющих слов во время церемонии в честь кавалеров ордена «Крест Победы» в Гайд-Парке), — это споривший со своей униформы вензеля и галуны парковщик автомобилей, который на самом деле находится в добром здравии и никогда не нюхал пороху¹, то *этот конкретный* поступок верховной власти наверняка будет дискредитирован. В то же время нельзя с уверенностью сказать, бросит ли этот инцидент тень на всю церемонию.

Если во время общественного события происходит разрушение реальности, но само событие не дискредитируется, это значит, что за ним стоит нечто более долговечное, чем сама церемония. Напротив, дискредитация церемонии может обесценить всю цепь связанных с ним прошлых событий и собы-

¹ Фото парковщика в инвалидной коляске и склонившейся над ним королевы опубликовано. См.: The Washington Post. 1956. June 28.

тий, которые могут произойти в будущем. Когда простофиля становится жертвой сплошного надувательства и обнаруживает действительное положение дел, он видит последовательность прошлых и предполагавшихся встреч как тщательно разыгранные фабрикации. Когда служащий, проработавший два года бухгалтером и считавшийся одним из наиболее перспективных специалистов, неожиданно исчезает, прихватив у фирмы двести тысяч долларов, и фирма после ста тринадцати лет работы должна объявить себя банкротом, разрушается все: установившиеся за два года отношения, послужной список, карьера, личные качества и, конечно, бизнес¹. Когда борца Сопротивления арестовывал нацистский офицер, успешно выдававший себя за сочувствующего антифашистам, тот сказал немцу: «Поздравляю, *mon colonel*! Вы отлично сыграли свою игру!»². Под игрой здесь предположительно имеется в виду нечто искусственно созданное, но ситуация включает нечто большее, чем взаимодействие, повлекшее за собой арест, — она включает все взаимодействия, посредством которых было достигнуто оказавшееся ложным доверие. Когда в казино игрок обнаружит, что банкомет передергивает карты, он может просто перейти за другой стол; но когда он увидит, что после серии выигрышей менеджеры казино заменят одного банкомета другим раньше, чем предусмотрено графиком, он может засомневаться в данном казино и перебраться в другое, а после многократных опытов может решить вообще не играть в этом штате. В Соединенных Штатах так называемые «сталинские процессы»⁴ рассматривают в качестве коллективного целого. Это использование основных правовых институтов исключительно ради шоу, систематическое превращение судебного процесса в политический спектакль. Несомненно, это предприятие дискредитирует всю политическую систему СССР.

Таким образом, *ложный проект* (deceiving design) может привести в действие организационные механизмы деятельности, которая станет объектом дискредитации. И когда дискредитация происходит, она обязательно оказывает свое пагубное

¹ San Francisco Sunday Examiner and Chronicle. 1965. October 31; San Francisco Chronicle. 1966. April 28.

² Mon colonel (франц.) — господин полковник. — Прим. ред.

³ Cookridge E.H. Inside S.O.E. London: Arthur Barker, 1966. P. 180.

⁴ Имеются в виду проходившие в СССР в 1930-е годы инсценированные судебные процессы против «врагов народа». При этом организовывалось массовое общественное осуждение обвиняемых. — Прим. ред.

влияние (иногда длительное, иногда кратковременное) и на прошлое, и на будущее.

Именно с этим влиянием связано одно из базовых понятий: *подозрение*. Чувство подозрения возникает у человека, когда он, правомерно или нет, начинает думать о том, что деятельность, в которой он участвует, конструируется без его ведома и ему не дают возможности вникнуть в тот фрейм, который определяет его деятельность. Подозрение следует отличать от другого чувства — сомнения, которое возникает не вследствие боязни обмана, а из-за неуверенности в том, какие именно фреймы или настройки применяются в данный момент, при полной уверенности в том, что все проходит в нормальном, безопасном режиме. Подозрение и сомнение в таком случае следует рассматривать как две основные эмоции, возникающие в процессе выбора фрейма для интерпретации происходящего. Насколько трудно себе представить граждан без подозрений или сомнений, настолько трудно представить и жизненный опыт, не организованный в системе фреймов.

И последнее замечание относительно системы референции. Некоторые фабрикация строятся по образцу «крупной аферы», где маленькие отрезки тщательно смоделированной деятельности встраиваются в единый сценарий. Эта метафора содержит очевидное предположение, что фабрикатеры могут при случае вставлять кусочки неискаженной, аутентичной деятельности в качестве элементов целостной картины, таким образом повышая правдоподобие происходящего. Мошенник, который встречает простофилю в настоящем банке и закрывается с ними в комнате, которая, как он знает, никому не понадобится на время их разговора, крадет настоящую сцену для своего фальшивого проекта (фабриковать такую сцену слишком дорого), и эта сцена является в одном смысле настоящей, а в другом — фальшивой. Нечто подобное произошло и в следующем эпизоде.

Лондон. Тридцатилетняя актриса Ванесса Редгрейв¹ потрясла заполнивших театр зрителей, когда сорвала с себя верхнюю часть костюма и стала танцевать полуобнаженной. Танец мисс Редгрейв и ошеломление разодетой публики снимались на кинокамеры. Всем, кто не был поставлен в известность о сцене, заплатили. Это произошло в среду, когда шли съемки нового фильма «Айседора»².

¹ Редгрейв Ванесса (род. 1937) — английская киноактриса. — *Прим. ред.*

² San Francisco Chronicle. 1967. December 8.

К этому случаю надо подходить осторожно. Фильм «Айседора» — «настоящий» фильм, не подделка, за исключением одного отрывка, который не есть настоящее кино. Хотя его снимали настоящие операторы, объектом съемки была не расписанная в сценарии реакция зрителей, а самая что ни на есть настоящая. На самом деле интерпретацию можно перевернуть: игроки в покер утверждают, что лучшим блефом является непреднамеренный блеф, то есть когда играющий блефует, исходя из ошибочной оценки своих карт. Неискаженная деятельность работает в данной ситуации как блеф¹.

¹ Примеры «натурализма» в замыслах разведки рассматриваются в книге: Goffman E. Strategic interaction. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1969. P. 43.

Театральный фрейм

Язык театра органически вошел в социологическое знание, с которым связано и данное исследование, поэтому представляется целесообразным начать с рассмотрения сцены. Это важно и потому, что здесь кроется масса непонятных и запутанных вопросов. Весь мир *подобен* сцене, на ней мы *проживаем* всю свою жизнь час за часом, и так все время, которое нам отпущено. Но что представляет собой эта сцена и что за персонажи ее населяют?

I

Всякое исполнение роли (performance) в том значении, которое я буду придавать этому понятию, есть своего рода соглашение, превращающее индивида в исполнителя; последний в то же время становится объектом пристального, но не оскорбительного внимания людей, принявших на себя «роль зрителей», которые могут со всех сторон рассматривать его, а также ожидать соответствующего — исполнительского — поведения¹. (Эта ситуация противоположна фрейму обычного взаимодействия лицом к лицу, при котором необходимо выказывать уважение другому.) Между пространством сцены, где подobaет происходить исполнению, и областью, где располагаются зрители, поддерживается граница. Принципиально важно понять, что у зрителей нет ни прав, ни обязанностей непосредственно участвовать в развертывающемся на сцене драматическом действе, хотя они имеют возможность выражать оценку происходящего, но не таким способом, как это делают сценические персонажи, представляемые актерами. Когда опускается занавес, зрители могут открыто поаплодировать исполнителям и получить в ответ поклоны или нечто равноценное. Особым обстоятельством является количество участников: исполнение как таковое мало зависит от размеров труппы или зрительской

¹ Иначе определяет «исполнение» Делл Хаймс: «В некотором смысле *исполнение* есть атрибут всякого поведения, когда субъект добровольно или по принуждению берет на себя обязанность подвергать свое поведение оцениванию со стороны других». См.: Hymes D. Toward linguistic competence. Unpublished paper. 1973.

аудитории, но есть правила, предписываемые физической природой передачи изображения и звука.

Можно выделить разные виды исполнения в зависимости от их чистоты, то есть от того, насколько исключительны требования, предъявляемые зрителями к действию, которое они смотрят.

Театральные инсценировки, шоу в ночных клубах, разного рода «сольные выходы», балет и большая часть оркестровой музыки являются чистыми представлениями. Нет зрителей, нет и исполнения. Пограничными случаями являются те *ad hoc*¹ исполнения, которые бывают в домашнем кругу, когда гость вечеринки подходит к роялю или берет в руки гитару, чтобы развлечь остальных гостей, оказавшихся поблизости, когда рассказчик повествует друзьям длинную историю или когда родители читают детям на ночь. Мы употребили слово «сольные», потому что исполнитель обычно пользуется собственным реквизитом и декорациями и не имеет нужды представлять предварительную программу, на которой должно строиться исполнение.

Далее идут представляемые на суд зрителей состязания и спортивные игры. Хотя решающее значение в этом случае имеют социальные обстоятельства, за которыми стоит плата, взимаемая со зрителей, все действие целиком сосредоточено на состязающихся, которые ведут себя так, будто ими движет только стремление к победе. Игроки должны действовать убедительно, как будто на карту поставлено нечто большее, чем простое развлечение зрителей. Место в чемпионате, личные результаты, наконец, призовые деньги — все это работает на создание впечатления о серьезности происходящего и указывает на нечто значительное само по себе, важную проблему, которая может разрешиться лишь через проведение матча. (Ведь можно же представить себе, что матч регулярного чемпионата играется только ради очков при полном отсутствии зрителей.) Ясно, что действие разыгрывается на ринге или спортивной площадке, а не на театральных подмостках. Можно предположить, что все виды состязаний и игр образуют континуум — матчи, которые никто и не думает смотреть, затем матчи, собирающие небольшое количество случайных зрителей, и, наконец, решающие матчи, собирающие рекордное количество зрителей.

Менее чистыми являются такие личностно значимые церемонии, как свадьбы и похороны. Эти события обычно соби-

¹ *Ad hoc* (лат.) — по случаю, здесь «ситуативные» представления. — Прим. ред.

рают зрителей, которые, как правило, выполняют функции свидетелей и гостей и обычно приходят по приглашению, а не за плату. Я бы добавил, что если состязание рассматривается в более широком контексте как часть досуга и в этом смысле как нечто несерьезное, то церемонии скорее ритуально закрепляют то, что по определению относят к серьезному миру.

Лекции и беседы образуют очень неоднородный класс [сценических представлений] с точки зрения чистоты исполнения: в разных пропорциях в них совмещаются наставления (ответственность за прослушивание которых вполне можно возложить на самих слушателей) и развлечения. На одном полюсе находятся краткий инструктаж, который делают штабные офицеры перед вылетом пилотов, и показательные операции заезжих специалистов, проводимые для студентов-медиков, на другом — политинформация, украшающая школьную стенгазету. (Интересная путаница возникает где-то между полюсами, то есть когда «одаренным» ораторам удается скрыть от тех, кого они развлекают, что развлечение — это фактически и есть суть происходящего.)

Самыми нечистыми, с моей точки зрения, являются «производственные исполнения» (work performances), те, например, которые происходят на строительных площадках или на репетициях, когда зрители открыто наблюдают за работающими, а те, в свою очередь, открыто демонстрируют, что их труд лишен элементов театральности¹. В телевизионных программах местных новостей почти весь мир, включая батальные сцены, подается как производственные исполнения, что, между прочим, заставляет граждан играть роль зрителей по отношению ко всему происходящему.

Эти различия в видах исполнения относятся к формальной стороне деятельности и не затрагивают ее глубинного содержания и назначения. Политическую судебную расправу можно выдать за честный суд, в то время как на самом деле это инсценированное театральное действо; более привычным случаем являются трансформации, которые телевидение с его развернутым во времени изобразительным действием привносит в некоторые боксерские поединки и почти все единоборства профессионалов. Подобным образом, когда

¹ Сейчас делаются коммерческие записи репетиций оркестра, якобы для того, чтобы дать возможность зрителям с близкого расстояния взглянуть на работу дирижера. Удивительно, как крупные планы отличаются от того, что происходит на самом деле.

пренебрежительно говорят о ком-либо, что он «дал спектакль», «исполнил роль», можно предположить, что он проявил необычайную внимательность и вдумчивость и был слишком последователен в представлении того, что, очевидно, вовсе не является исполнением. В любом случае, здесь необходима некоторая терминологическая помощь, чтобы облегчить использование слова «исполнение», особенно при обсуждении состязаний. Чтобы сделать достаточно ясным понятие «фрейм», отметим, что репортаж об игре в бридж, транслируемый по телевидению или доведенный до аудитории иным способом, можно назвать трансляцией; как часть сценария художественного фильма игра в бридж — это инсценированный матч; как мероприятие по надувательству зрителей — это мошенническая подделка под матч. Пьеса о мошенничестве при игре в бридж предстанет на суд зрителей в качестве инсценированного мошенничества, а новостной эпизод о встрече шулеров за карточным столом — ретрансляции мошенничества.

Кое-что стоит повторить. При обсуждении вопроса о том, что же на самом деле представляет собой исполнение театральных постановок, слишком часто говорят о взаимодействии между исполнителем и аудиторией. Этот поверхностный вывод мешает анализу, который необходим для понимания сути такого взаимодействия. Он маскирует тот факт, что и об участниках разговора можно сказать как о взаимодействующих, и в действительности затушевывает другой факт: термином «взаимодействие» в равной степени обозначают и то, что следовало бы с ним не путать. Театральная постановка — это не взаимодействие, а фрейм. Слова одного из собеседников вызывают непосредственный отклик другого, и оба высказывания принадлежат одному и тому же плану бытия. Во время исполнения непосредственно друг другу отвечают только исполнители как обитатели одной реальности. Зрители откликаются непрямо, отраженно, следуя рядом так сказать, аплодируя, но не вмешиваясь. Теперь рассмотрим это подробнее.

II

Рассмотрим одну из разновидностей исполнения — театральную инсценировку. Термином «пьеса» (play) обозначим написанный автором текст, термином «представление» (playing) — проигрывание пьесы от начала до конца перед некоторой аудиторией. Термин «производство» (production) может

обозначать усилия отдельной труппы, связанные с показом спектакля; в данном случае «показ» (*run*) определяется как серия представлений, данных одной труппой на основе длительного периода подготовки. Показ может включать только одно исполнение, однако экономическая сторона производства диктует другие требования¹. Ибо железный закон сценического ремесла гласит: у зрителя можно лишь просить внимания, такта и платы, актерам же надлежит повторять спектакль для зрителей, приходящих на следующий день.

Видимо, театр — по крайней мере для западного общества — дает идеальный пример концептуального различения между исполнителем, или актером, выходящим на сцену, и персонажем, или ролью, которую он исполняет. Что может быть естественнее и понятнее, чем разговор об актере Джоне Гилгуде², играющем роль Гамлета.

Если размышлять не о сценической, а о реальной жизни в обществе, то присущая театру образность приведет нас к различению между индивидом, или личностью, и его качеством — особой функцией, которую он может выполнять в определенных повторяющихся ситуациях. Все просто. Мы говорим, что некий Джон Смит хороший водопроводчик, никомушний отец, верный друг и так далее.

Ощущая разницу между тем, что Гилгуд делает на сцене, и тем, что Смит делает в мастерской (в кругу семьи или на политическом митинге), ее можно выразить, заметив, что гамлетовская болтовня нереальна и существует в воображении, а вот отремонтированный водопровод (или собранные на выборах голоса) — реален. Мы используем одно и то же слово «роль» для обозначения деятельности, происходящей как на сцене, так и вне ее, и, очевидно, без труда понимаем, когда речь идет о реальной роли, а когда о ее сценической презентации.

Однако ни та, ни другая формулировка не является адекватной, в особенности термин «роль». Как индивид и личность Смит обладает персональной идентичностью: он есть конкретный организм с отличающимися его признаками, зани-

¹ В театре Кабуки*, например, постановку могут готовить ради одного представления, но очевидно, что там исходят из соображений, отличных от тех, которыми руководствуемся мы.

* Кабуки — один из видов традиционного театрального искусства Японии, зародившийся во второй половине XVI века. — *Прим. ред.*

² Гилгуд Джон (1904–2000) — знаменитый английский актер и режиссер. — *Прим. ред.*

мающий определенную жизненную нишу. Он есть самотождественный объект, устойчивый во времени и аккумулирующий воспоминания о своем жизненном пути¹. У него есть биография. Как часть персональной идентичности он предъявляет некоторый набор качеств, или функций, — профессиональных, домашних и т. д. Когда Гилгуд играет Гамлета, он представляет фиктивную, описанную в пьесе идентичность, проявляющуюся через вымышленные качества Гамлета-сына, возлюбленного, принца, друга и т. д., причем все они соединены вместе одной биографической нитью, пусть и вымышленной. Но то, что буквально делает сам Гилгуд, — так это являет качество театрального актера — только одно из многих своих качеств, пусть и самое известное. Такого же рода качества он проявляет, когда вовремя приходит на репетицию или присутствует на собрании профсоюза актеров.

Проблема заключается в том, что термином «роль» мы склонны обозначать и профессиональную деятельность Гилгуда, и образ Гамлета (который играет Гилгуд), и даже особые качества Гамлета-сына и Гамлета-принца. Неразбериха в различении действительного и вымышленного делает запутанным и различие между персональной идентичностью и особыми функциями личности, а на сцене — между ролью и личными качествами. Я буду использовать термин «роль» как эквивалент особого качества, или функции, проявляющейся как вне сцены — в реальной жизни, так и в ее сценической версии; термин «личность» (person) будет относиться к субъекту биографии, а термины «персонаж» (part) или «характер» (character) — к его сценическому воплощению. Интересно, что через повседневные дела не всегда можно осознать, каким персонажем является тот или иной индивид в жизни, то есть не всегда понятна его биография, внимание часто сосредоточивается на роли, которую он исполняет в определенном контексте — политическом, домашнем или любом другом. Напротив, на сцене всеобщее внимание уделяется персонажу и гораздо меньше — его особым ролям.

¹ Отчасти в ответ на практику трансплантации органов некоторые философы вновь выразили сомнения относительно самотождественности тела. См., например: Parfit D. Personal identity // *Philosophical Review*. 1971. Vol. LXXX. P. 3–27; Rorty A.O. People, policies and bodies // *International Philosophical Quarterly*. 1973. Vol. XIII. P. 63–80; Wiggins D. *Identity and spatio-temporal continuity*. Oxford: Basil Blackwell, 1967.

Есть еще одно затруднение. Считается совершенно ясным, что играющий на сцене актер обнаруживает как минимум две личности: сценического актера (который ждет подсказки от суфлера, сотрудничества от других членов труппы, реакции от зрителей) и сценического персонажа. А как насчет индивида, являющегося частью «театральной публики»? Какими чертами обладает он?

Одна из них — исполнение роли театрала. Это он заказывает и оплачивает билеты, опаздывает или приходит вовремя, вызывает актеров на сцену после завершения представления. Это он выходит в антракте из зала. Но ему приходится вести и не театральную деятельность; он должен тратить реальные деньги и реальное время — в то время как исполнитель зарабатывает реальные деньги и от представления к представлению приумножает или умаляет свою славу. У театрала может быть мало «реальных» причин для посещения спектакля, свои мотивы он не хотел бы выставлять напоказ. Театрал занимает ту же «должность», что и театральный актер, но в другом «ведомстве».

Каждый, кто ходит в театр, — не просто зритель. С его участием вершится вымысел на сцене. Сопереживая и ставя себя на место персонажа, он участвует в вымышленном мире, порождаемом игрой театральных героев. Он отдается действию. В культурном плане он поднимается (или опускается) до уровня созданных драматургом персонажей и сюжетов, оценивая иносказания, которые не вполне понимает, супружеские раздоры, которые ему претят, разнообразные стили жизни, к которым не совсем готов, и острословие, из-за которого он не может полностью принимать роль, поскольку тогда ему пришлось бы признать, что высмеиваемое существует в реальности. Здесь можно говорить о роли стороннего наблюдателя, имея, однако, в виду, что это слово, скорее всего, так же (и даже лучше) подходит для обозначения кратковременного, открытого, но замещенного участия в несценической, реальной жизни. Важно понять, что наблюдаемое театральным зрителем не совпадает с демонстрируемой на сцене воспроизведенной копией чего-то реального, каковой является сценическое действие. Наблюдение, происходящее за пределами сцены, не может быть моделью наблюдения в театре, скорее наоборот. Изначально стороннее наблюдение — это компонент театрального фрейма.

Различие между театральным зрителем и наблюдателем со стороны прекрасно видно на примере смеха, который снова требует внесения ясности в «синтаксис» реакции. Смех зрителей

как реакция на комичность сценического персонажа по обе стороны рампы хорошо отличают от смеха, которым могут встретить актера, если он не по тексту пьесы обмолвится, споткнется или рассмеется¹. В первом случае индивид смеется как наблюдатель, во втором — как театрал. Более того, хотя сценические персонажи формально глухи к обоим разновидностям смеха — ибо эти создания явно существуют в ином плане бытия, — воздействия двух зрительских реакций на исполнителя заметно различаются. После смеха сопереживания актер может выдержать паузу, чтобы зритель успокоился, тогда как смех театрала может побудить его как можно быстрее продолжить игру. И, конечно же, оба типа смеха радикально отличаются от смеха персонажа, потому что *его* официально слышат другие персонажи. Заметьте, что, если смех одного из зрителей вызовет такую же реакцию других зрителей, это не повлечет за собой никакого замешательства, но если смех персонажа станет причиной *такой же* реакции наблюдателя, произойдет нечто абсолютно не соответствующее «грамматическим» правилам театра.

Можно утверждать, что театральная аудитория совмещает черты театрала и наблюдателя. Если обратиться к другим аудиториям, скажем, той, которая внимает написанному тексту и может называться читательской, то обнаружатся не только те же два элемента, но и дополнительные основания для их выделения. Для обоих случаев характерно стороннее наблюдение; и просмотр пьесы, и чтение сценария дают в чем-то похожий опыт. Однако другой элемент роли, которую играет аудитория, имеет свою особую специфику в зависимости от типа последней. Не так уж много общего между посещением театра и сидением с книгой.

III

Характерной чертой театральных постановок является то, что финальные аплодисменты развеивают все иллюзорное².

¹ См.: Langer S.K. *Feeling and form*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953. P. 341.

² При первом выходе известный актер может получить аплодисменты, адресованные не персонажу, который он собирается воплощать на сцене, а лично ему как актеру. Отвечая на аплодисменты в этом последнем качестве, он показывает, что ему приятно, или делает паузу, на мгновение застывая в своей роли, что наилучшим образом иллюстрирует условность театральной жизни. Во время спектакля искусно сыгранный эпизод также может быть вознагражден аплодисментами; при этом театралы адресуют их не разыгрываемой на сцене внутренней драме, а мастерству актеров. В опере

Маски персонажей сбрасываются вместе с переживаниями зрителей от разворачивавшейся драмы, и люди — актеры благодарят людей — театральных зрителей. И по обе стороны рампы достигается согласие в том, что же происходило на самом деле; это особенно подчеркнуто в кукольных представлениях, когда выход из-за ширмы кукловода полностью разрушает иллюзию, которая до этого заботливо поддерживалась¹. Теперь, что бы ни изображалось на сцене, воспринимается не как нечто реальное, а как спектакль, сыгранный для привлечения сторонних наблюдателей. (В самом деле, при выходе на поклон актеры все еще одеты в костюмы, в которых играли спектакль, но теперь они не воспринимают их как средство выражения характера и выглядят попросту безвольными вешалками: один сбросил шляпу, у другого не хватает шарфа, — что как будто подсказывает: личине не надо приписывать ничего реального.) Короче говоря, воображаемое отброшено.

Конечно, если внимательнее присмотреться к выходу актеров на поклон, можно легко заметить, что эти выходы так

можно обнаружить еще больше подобных «нарушений» фрейма зрительской аудиторией. Интересно и то, что с течением времени театральные условности претерпели изменения, о которых писали Кеннет Макгоуэн и Уильям Мелниц: «До триумфа реализма в последнее десятилетие XIX века актерская игра исключительно и почти повсеместно была бравурной демонстрацией индивидуального таланта актера. Сегодня мы по-прежнему аплодируем актеру, когда он уходит со сцены после удавшегося эпизода, а раньше зрители часто прерывали аплодисментами эмоциональный монолог актера. Подобно оперной арии, сцену могли повторять, если аплодисменты были достаточно громкими. Поэтому в большинстве театров не хватало сыгранности, и не было ни внешнего, ни внутреннего сходства с жизнью». См.: Macgowan K., Melnitz W. *Golden Ages of the theater*. Englewood Cliffs. New York: Prentice-Hall, 1959. P. 119.

Если оставить в стороне прерывания театрального действия, с которыми мы легко миримся в моменты между сценами и актами, следует признать очевидным, что, разрушая иллюзию, нельзя ожидать, что она сохранится до окончания спектакля. А «мы» здесь, по-видимому, объединяет большинство людей. См., например, следующее свидетельство о спектакле в театре Кабуки: «После этого монолога он [персонаж] торжественно выходит на сцену и длинным мечом убивает всех негодяев, которые пытаются напасть на него. В этой напыщенной манере он спасает достойного, но беззащитного человека. Когда поединок завершается, герой приближается к ханамичи [рампе] и позади него опускается занавес. Стоя перед занавесом на краю сцены, он обращается к аудитории с приветствием как актер, а не герой пьесы. После чего он вновь входит в роль и вдоль ханамичи удаляется со сцены, неся меч на плече». См.: Miyake Sh. *Kabuki drama*. Tokyo: Japan Travel Bureau, 1964. P. 88.

¹ Hanck G.L. A Frame analysis of puppet theatre. Unpublished paper. University of Pennsylvania, 1970.

же хорошо смоделированы (patterned), как и любое сценическое исполнение, но по другим образцам (patterns); нас слегка смущает осознание первого, но никак не второго. (Точно так же непринужденный разговор, который популярный певец может завести между исполнением песен, вероятнее всего, расписан в сценарии, хотя и воспринимается вне фрейма песни, то есть как неформальный, непринужденный, непосредственно обращенный к публике.) Более того, в соответствии с фундаментальным принципом изменчивости всего мыслимого, можно ожидать, что вполне убедительный выход актеров на поклон может войти в сценарий и быть сыгран в кинофильме о драматическом театре — благо их сейчас предостаточно. Стоит также отметить изощренность фрейма в сатирической пародии на Шибараку (традиционную пьесу театра Кабуки), задуманной как женская версия оригинала. Женщина-исполнитель (омнагата), естественно, играет роль в мужском костюме, но в финале, выходя к зрителям, обнаруживает нюансы, свидетельствующие о том, что она женщина¹.

Для понимания изложенных идей не требуется тщательных размышлений. Но если попытаться получить представление о характере того, что происходит *в течение всего спектакля и в его фрагментах*, когда на сцене раскрывается внутренний смысл драмы, тогда понимания условностей театральной жизни недостаточно. К этому вопросу следует подойти с большой тщательностью.

IV

Чтобы понять организацию внутреннего мира театральной пьесы (или любого другого драматического произведения), нужно иметь четкое представление о том, каким образом индивид может исполнять другие роли. В реальном мире, в повседневной жизни индивид способен предсказать некоторые естественные события с достаточной точностью, но предсказывать результаты межличностных взаимодействий сложнее. Во всяком случае, в ситуациях, касающихся индивида лично, он должен ожидать своей судьбы, того, что грядет, но еще не произошло. Фантазируя же, можно придумать то, что должно произойти, самому размотать событийную нить. Ясно, что люди, занимающиеся фабрикациями, имеют некоторую возможность «проиграть события в обратном направлении», то есть заранее подгото-

¹ Miyake Sh. Op. cit. P. 88–89.

виться к тому, что произойдет позже и что в реальной жизни неподвластно контролю и управляется судьбой или случаем¹.

Разные типы приспособливания соответствуют разным статусам информированности. Под «статусом информированности» я понимаю знание индивида о том, почему события произошли именно так, как они произошли, какие силы движут ими в настоящий момент, каковы свойства и намерения основных участников событий и каков их вероятный исход². Короче говоря, каждому персонажу постоянно задается определенная ориентация, временная перспектива, «горизонт». Например, в ситуации, связанной с мошенничеством, доверчивый человек не знает, что встретит того, кто станет его сообщником, и что потом оба повстречают того, кто якобы окажется жертвой обмана. Мошенники, между прочим, в каком-то смысле находятся ближе к богу, чем доверчивые люди, ибо они знают о своей «реальной» личной и общественной «сущности» и, за исключением совершенно непредвиденных событий, знают, что именно с ними случится и с какими последствиями. Конечно, и доверчивый человек, скорее всего, кое-что знает о своей ситуации, чего не хочет разглашать вновь приобретенным «компаньонам».

Но вернемся к внутреннему миру театрального спектакля в процессе его создания. Очевидно, драматург, режиссер-постановщик, суфлер и актеры имеют один и тот же статус информированности о внутренних событиях пьесы, поскольку все они знают, какие события наверняка произойдут и как все разрешится. Репетиции вносят в это ясность. Более того, это знание намного определеннее, чем то знание о *своем* мире, которым люди обычно обладают, поскольку драматург решил заранее, как все произойдет. Очевидно, что во время спектакля персонажи, представляемые на сцене, действуют так, будто обладают разными статусами информированности и каждый в отдельности владеет меньшей информацией, чем тот или иной актер и вся постановочная группа в целом. Заметьте, что воображаемое принятие информационных статусов, отличных от тех, которыми владеют другие персонажи и творческая группа

¹ См.: Goffman E. Relations in public: Micro-studies in the public order. New York: Basic Books, 1971.

² См.: Neumann J. von, Morgenstern O. The theory of games and economic behavior. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1944. P. 51–58. Русский перевод: Нейман Дж., Моргенштерн О. Теория игр и экономическое поведение. М: Наука, 1970. — *Прим. ред.*

в целом, является абсолютно необходимым условием, чтобы разворачивающаяся на сцене драма имела хоть какое-то внутреннее содержание. Любое высказывание, произносимое сценическим персонажем, имеет смысл только тогда, когда говорящий не знает, чем кончается драма, и не знает некоторые подробности, «известные» другим персонажам¹.

Если ограничиться рассмотрением актеров как лиц, чьей обязанностью является исполнение написанного и поставленного произведения, можно трактовать пьесу как настройку, переключение (keying), а сценическое действие — как форму реализации фантазий. Короче говоря, *в продолжение* спектакля индивид, играющий персонажа, действует так, как будто не знает, что замышляет злодей, а лицо, играющее злодея, действует так, будто может скрыть свои намерения от персонажа, хотя оба обладают полным знанием и знают об этом обладании. Это означает, что, по крайней мере, некоторые персонажи будут дурачить других, что все персонажи будут кое в чем «не осведомлены» и что пьеса, если рассматривать актеров и их информационный статус, окажется настраиванием, переключением на выдумку, или фабрикацию.

Таким образом, если брать исполнителей как таковых, то может показаться, что они играют, дополняя друг друга. Но если к этой картине добавить аудиторию, дело значительно усложнится. Разумеется, есть вероятность, и нередко она реализуется, что театрал знает, чем закончится пьеса, которую смотрит, потому что он эту пьесу читал или видел раньше. Но это не самое важное. Прежде всего следует обратить внимание на тот факт, что членов зрительской аудитории как сторонних наблюдателей и официально признанных соглядатаев драматург наделяет особым информационным статусом, связанным с внутренним содержанием драмы, который непременно отличается от информационного статуса драматурга и, при всем своем сходстве, от информационных статусов персонажей пьесы, хотя при этом один или несколько персонажей могут быть наделены тем же статусом, что и зрительская аудитория, и, таким образом, перебрасываются мостки от одной группы персонажей к другой².

¹ Используя выражение фон Неймана, можно сказать: в пьесах, как в покере: «раньше» не всегда «лучше».

² В самом деле, всякий раз, когда производитель демонстрирует отдельный компонент своего продукта, он вызывает в голове потребителя волнующий образ, который домысливается дальше, кочуя от одного позитивного примера потребления, приводимого производителем, к другому; чтобы так поступать, производителю *собственное* мнение о продукте необходимо тактично

Являясь частью театральной аудитории, мы обязаны вести себя так, будто бы, как и некоторые персонажи, обладаем неполным знанием. В качестве сторонних наблюдателей мы — хорошие болельщики и ведем себя так, как если бы нам не был известен финал, что вполне возможно на самом деле. Но это — не заурядное незнание, так как мы не предпринимаем тривиальных попыток развеять его. Мы по собственной воле искали обстоятельства, где могли бы на время обмануться или, по крайней мере, побыть в неведении, короче говоря стать соучастниками нереального. И мы активно участвуем в продлении этой неосведомленности понарошку. Те, кто читал или видел пьесу раньше, сотрудничают еще теснее: они изо всех сил стараются вернуть себе статус невежды, что знаменует триумф наблюдателя над театралом. (Заметьте, что негласное журналистское правило предписывает обозревателям не выдавать, чем заканчивается пьеса.) Занавес опускается, шутка заканчивается, и теперь все, разумеется, обладают одним и тем же знанием о происходившем здесь.

Теперь можно сказать, что спектакль был своего рода добровольно поддерживаемой невинной фабрикацией, поскольку аудитория как бы что-то подвергла разоблачению и ведет себя так, будто завершился некий розыгрыш, выполненный в хорошем вкусе и исключительно ради забавы. Однако розыгрыш предполагает имитацию реальной деятельности, тогда как суть сценического действия — это не что иное, как настройки или переключения, явленные в театре модели реальных действий, и зрителей ни на секунду нельзя уверить в том, что здесь протекает реальная жизнь. Можно также утверждать, что пьеса по напряжению сравнима с игрой в карты. Карточные игроки пребывают в добровольном неведении относительно того, какие карты на руках у других игроков, и с напряжением ждут, когда факты сами постепенно обнаружат себя. В театре, если труппа, критики и зрители играют по правилам, будет и *настоящее* напряжение, и *настоящее* разоблачение. Но есть и отличие. Суть карточных игр такова, что они не моделируют жизнь, — события в них, хотя в известном

приберегать для себя. Как утверждает Чарльз Филлмор в весьма интересной работе о роли точки зрения в повествовании, даже в нехудожественной книге принято писать: «Этот вопрос будет детально обсуждаться в последующих главах», и даже тогда, когда позиция индивида по отношению к своей книге вполне позволяет ему написать «Этот вопрос обсуждался...» См. неопубликованный текст: Fillmore Ch. Pragmatics and the description of discourse.

смысле и тривиальные, происходят по собственным правилам. И, что еще важнее, если игроки не «засвечивают» карты, каждый из них не просто *может*, но *должен* не знать, какие карты у соперников и чем кончится игра. Игроку нельзя сказать: «Мне так понравилась эта сдача, что я приду завтра, чтобы сыграть ее еще раз». То же самое относится и к спортивным соревнованиям. Здесь замысел, включающий и приемы создания помех, подчинен одной цели: сделать исход неизвестным, точнее, чтобы о нем нельзя было узнать заранее. Путем тщательного манипулирования с моделируемой средой напряжение получает реальное основание.

Еще раз, для всех присутствующих на сцене и в зале совершенно очевидно, что персонажи и их действия воображаемы, но правда и то, что зрители держат это понимание в стороне и как наблюдатели, дающие волю заинтересованности и соучастию, проявляют мнимое неведение о судьбе персонажей и в напряжении следят за тем, как развернутся события¹.

¹ Э. Ионеско* в пьесе «Жертвы долга» подчеркивает это обстоятельство: «Шуберт. Ты права. В самом деле. Все пьесы с античности до наших дней, все как одна — детективы. Театр — это реализм плюс полицейское следствие. Любая пьеса не что иное, как успешно проведенное расследование. Начинается с загадки и кончается разгадкой в последней сцене. Иногда раньше. Если подумать, можно все разгадать самому. Причем с самого начала.

Мадлена. Например, дорогой?

Шуберт. Ну, взять хотя бы средневековый миракль о женщине, которую Богородица спасла от костра. Если отбросить сверхъестественное вмешательство, которое и в самом деле ни при чем, останется обыкновенный случай из полицейской хроники: теща нанимает двух бродяг, чтобы убить зятя из каких-то темных побуждений.

Мадлена. Если не сказать: непристойных.

Шуберт. Является полиция, производит следствие и уличает преступницу. Детектив и реализм чистой воды. В духе Антуана**.

Мадлена. Ну а классицизм?

Шуберт. Детектив высокого класса. И реализм, граничащий с натурализмом». См.: Ионеско Э. Лысая певица: Пьесы. М.: Известия, 1990. С. 86–87.

Более серьезную версию можно найти у Бертрама Эванса в его подробном анализе информационных статусов в комедиях Шекспира. В центре его внимания находится то, как драматург управляет осведомленностью — и персонажей, и зрителей. Он утверждает, что драматург может придерживаться трех стратегий: наделить зрителей меньшей, равной или большей осведомленностью о существенных фактах по сравнению с персонажами. Авторы детективов выбирают первый путь, Шекспир в своих комедиях выбрал третий. Б. Эванс констатирует: «Если показ комедии занимает два с половиной часа, то в течение почти двух часов внимание концентрируется на людях, которые замечают меньше, чем мы, которые либо понимают ситуацию ошибочно, либо совершенно ее не понимают, и чьи слова и поступки

Я не утверждаю, что каждая пьеса — дешевый детектив. Даже такие детективы должны быть чем-то бóльшим. Ибо временное сокрытие финальной развязки имеет целью показать, что рок, или судьба, будет обнаруживать себя во всех проявлениях, пока не покинет персонажей пьесы. С. Лангер высказывает следующее мнение.

Драматическое действие внешне сконструировано таким образом, что в нем заключен невидимый фрагмент реальной истории, который реализуется по мере продолжения спектакля и завершается вместе с ним. Постоянная иллюзия надвигающегося будущего, видимое нагнетание ситуации, когда еще ничего страшного не случилось, сообщаются «формой в напряжении». Перед нами разворачивается индивидуальная судьба, ее цельность очевидна с первых слов и даже безмолвных действий, потому что на сцене мы видим поступки в их полноте, а не так, как в реальном мире, где это возможно только ретроспективно, то есть посредством творческого осмысления. На сцене поступки совершаются в упрощенной и завершенной форме, имеют видимые мотивы и цели. Поскольку в отличие от реального сценическое действие не погружено в суету мелких поступков и противоречивых интересов и в характере сценических персонажей (какими бы сложными они ни были) нет ничего потаенного, зритель может увидеть, как у человека эмоции перерастают в страсть, а страсть реализуется в словах и поступках¹.

были бы совсем иными, если бы правда, известная нам, была известна и им». См.: Evans B. Shakespeare's comedies. Oxford: Oxford University Press, 1960. P. VIII. Следует добавить, что, если зрители знают больше, чем один (или более) персонаж, их знание все равно должно быть неполным; чтобы зритель начал думать не о том, что откроется ему, а о том, что откроется персонажу, аудиторию должно оставлять в неведении относительно того, как *реагирует* персонаж на последующие события.

* Ионеско Эжен (1912–1994) — французский драматург, один из ведущих представителей нелогичной, трагикомической драмы, получившей название «театра абсурда». — *Прим. ред.*

** Антуан Андре (1858–1943) — французский режиссер, актер, директор парижского «Одеона», сторонник реалистического театра. — *Прим. ред.*

¹ Langer S.K. Feeling and Form. New York: Charles Scribner's Sons, 1953. P. 310. И новости можно писать так, чтобы до последнего абзаца поддерживать напряжение в повествовании, хотя читатели прекрасно понимают, что событие, о котором идет речь, уже свершилось. Даже в новостях удается размазывать клишированные сюжеты для иллюстрации тем морали и судьбы. Более того, если герой репортажа сразу же полностью выдаст сюжетную линию, все равно остается возможность написать историю, в которой события будут разворачиваться постепенно, и читатель отвлечется от разоблачающей информации, полученной минутой раньше, и будет напряженно следовать за развитием сюжета.

V

Изложенное позволяет утверждать, что театральный фрейм — это нечто меньшее, чем чистосердечная фабрикация, и нечто большее, чем просто настройка, или переключение. В любом случае, чтобы трансформировать фрагмент внесценической, реальной деятельности в сценическое бытие, необходимо привлечь целый корпус навыков транскрибирования. Сейчас я хочу подробно рассмотреть некоторые условности, которые отличают реальное взаимодействие лицом к лицу от того типа взаимодействия, которым является проигрывание сценической партии.

1. Пространственные границы сцены резко и намеренно отсекают описываемый мир от всего, что лежит по ту сторону рамп. (Есть, конечно, и другие виды социальной деятельности, которые ограничены канатами или возвышением, но, осуществляя их, люди ведут себя так, будто события за ограждениями имеют тот же общий порядок, что и внутри ограждений, за исключением, быть может, ритуалов. Иначе в театральных постановках.) Более того, финалы театральных постановок могут соответствовать тому, что происходит в реальной жизни, тогда как зачины вряд ли имеют сходство с внесценической жизнью. Ибо обычно, как только поднимается занавес, эпизод начинает развиваться, а персонажи не обращают никакого внимания на то, что вдруг попали на всеобщее обозрение. В кино, кстати, можно добиться более плавного подведения наблюдателя к той сфере, в которую он должен проникнуть.

2. Для вовлечения зрителя в события, происходящие на сцене, существует неписаное правило так организовывать пространство комнат, чтобы у них отсутствовали потолок и одна стена, — вещь неправдоподобная с безыскусственной точки зрения¹. Дело не в том, что поступки персонажей выставляют-

¹ И, конечно, необязательная: «Современные условности, которые позволяют зрителям заглядывать внутрь дома, поразили бы древних греков и римлян. У них были совершенно иные базовые условности. Сцена представляла собой улицу или просто открытое пространство; зрителями была публика, собиравшаяся на другой стороне улицы или в поле и смотревшая на противоположные здания или в открытое пространство. Чтобы поставить какую-либо сцену, ее следовало замыслить как происходящую на открытом воздухе. В странах Средиземноморья многое из того, что в наших широтах происходит в помещениях, происходит на улице. Действительная и достаточная причина того, что и пировали, и переодевались, и вели конфиденциальные разговоры на улице, заключается в том, что иначе вообще ничего не происходило». См.: Beare W. *The Roman Stage*. London: Methuen and Co., 1964. P. 178.

ся напоказ — в конце концов, на то они и поступки, — а в том, что персонажи не предпринимают видимых усилий, чтобы защититься или что-то скрыть от публики.

3. Речевое взаимодействие экологически открыто; участники общения не обращены друг к другу напрямую и не образуют круг (если их больше двух), а так расположены взаимно и по отношению к зрительному залу, чтобы хорошо обозреваться аудиторией.

4. Обычно один из персонажей находится в центре сценического действия: встает лицом к зрителям, выходит на середину сцены (чтобы это сделать, нередко ему приходится подниматься со стула). Остальные, особенно те, кто не участвует в разговоре с центральной фигурой, отходят на задний план, двигаются молча, в результате чего внимание зрителей сосредоточивается на говорящем.

5. Реплики произносят в порядке очередности. Актер начинает говорить только после произнесения предыдущей реплики и не раньше, чем зрительный зал успеет на нее отреагировать. Вот как это иллюстрирует представительница актерской гильдии.

Интервьюер: Как вам удастся выдерживать такой режим? Ну, скажем, в «Милом лжеце» («Dear Lair»), где, уверена, роль требует большого напряжения.

К. Корнел: Это одна из самых напряженных ролей, которые я когда-либо играла. Когда ты не говоришь, ты должна слушать. Думаю, что солирующий актер, как, например, Джон Гилгуд в пьесе «Возрасты мужчины» («Ages of Man»), устает меньше, чем тот, кто исполняет роли Брайана — Брайана Аэрна (Aherne) — и мою, поскольку, если ты говоришь один, как я сейчас, можно делать паузы. Я могу не спешить. Я могу обдумать что-то. Если я хочу пройти по сцене и вернуться после какого-то эпизода, то я могу это сделать. Когда на сцене происходил диалог или, лучше сказать, когда там находились два человека, — на сцене это не диалог, а лишь два актера, работающих вместе, — не было ни одного момента, когда я не должна была слушать Брайана, и наоборот. И мы все время должны были сознавать, что не можем реагировать на реплики друг друга прежде, чем это сделает аудитория. Легко следовать собственному ритму — он говорит что-нибудь смешное, и мне хочется улыбнуться или рассмеяться, —

Далее У. Бир так комментирует условность открытого пространства: «Уловки, к которым драматурга вынуждает прибегать условность, служат подтверждением этой условности. Когда необходимо показать, что происходит в доме, действующего на сцене героя могут попросить заглянуть за дверь и рассказать, что он там видит» (ibid). В западной драме, наоборот, известными путем оповещения могут стать именно события, происходящие на улице.

но я знала, что, если улыбнусь или засмеюсь, внимание зрителей на секунду перейдет ко мне, и поэтому сдерживала смех. Я должна была дожидаться, пока они начнут реагировать. Это требовало постоянного напряжения. Если устал, то, естественно, можешь чему-то улыбнуться, засмеяться, достать носовой платок — мне все время приходилось это делать из-за насморка, — но ты все время осознаешь, что можешь сделать что-нибудь, что сразу же отвлечет внимание зрителей. Поэтому расслабляться было нельзя, ни секунды¹.

Таким образом, реакция зрительного зала непосредственно встроена во взаимодействие, происходящее на сцене².

6. Основной прием транскрибирования, который можно было бы назвать «компенсацией того, что неизвестно зрителю» (“disclosive compensation”), осуществляется через взаимодейст-

¹ Интервью с Кэтрин Корнел см.: Funke L., Booth J.E. Actors talk about acting. New York: Random House, 1961. P. 203–204.

² Конечно, если эти взаимные позиции считать условными, то станет понятно, каким образом пара актеров может внести драматургическое новшество.

«Интервьюер. В чем секрет вашей совместной игры?

Лант. Не знаю. Но думаю, что мы нужны друг другу. Это во-первых. И конечно, у нас есть собственная система. Мы начали играть совместно в спектакле “Гвардеец”. Мы разговаривали друг с другом так, как люди разговаривают в реальной жизни. Например, я начинал говорить, а в заранее условленном месте включалась Линн и тоже начинала говорить. А я еще немного продолжал, понимаете. Конечно, это нельзя делать с Шекспиром. Но в салонных комедиях и реалистических пьесах это очень эффектно. Как объяснить? Реплики как бы накладывались друг на друга.

Интервьюер. Не ожидая...

Лант. Да, прямо в середине предложения. Я имею в виду как раз то, что мы делаем сейчас. Мы разговариваем вместе, так? Вы слышали, что я сказал, и я слышал, что вы сказали. Ну, на сцене это надо делать очень и очень аккуратно, потому что накладываются реплики. Так, например, я говорю фразу “Пройдите в соседнюю комнату, я сейчас буду готов”, ваш сигнал — “соседнюю комнату”, и вы скажете “Хорошо”, а я продолжу говорить “Я сейчас буду готов” как бы под вашей репликой. Конечно, я должен говорить тише, чтобы ее было слышно. Это ясно?

Интервьюер. О таком взаимопонимании, наверное, мечтает каждый актер?

Лант. Говорили, что так делать нельзя. Говорили, что ни за что мы этого не сделаем. А когда в первый раз мы играли в Лондоне “Каприз”, все были возмущены тем, что мы говорили одновременно. В прессе по-настоящему возмутились. Но это был большой успех. Я думаю, что это было сделано впервые. Не знаю. Это произошло лишь потому, что мы очень хорошо знали друг друга и доверяли друг другу. Хотя иногда она обвиняла меня, а я — ее, что я “наступаю” на реплики, или смех, или еще что-то важное. “Почему ты вступила так быстро?”, “Почему ты не?” (Fontane L., Lunt A. Op. cit. P. 45–46). Правило не говорить одновременно особенно важно в радиопостановках, где почти все строится на вербально передаваемой информации, а потому наложение реплик или перебивание совершенно недопустимы. См. Carey J. Framing mechanisms in radio drama. Unpublished paper. University of Pennsylvania, 1970.

вие актеров и зрительской аудитории. Верно, что во внесценическом, реальном взаимодействии говорящему удастся спонтанно вовлекать слушателей в общий разговор. Видимо, это происходит потому, что говорящий избегает затрагивать темы, которые могут быть неприемлемы для кого-нибудь из слушателей, по которым слушатели имеют несовпадающие точки зрения, и, конечно, он избегает «неинтересные» темы. Далее, обычно он старается говорить лаконично, то есть по возможности сокращать объяснения и давать слушателям адекватную когнитивную ориентацию. Присоединившимся и тем, кто отлучался во время разговора, он может дать исходные, направляющие пояснения, но скорее всего из вежливости, а не почему-либо еще, — из вежливости, дабы позволить непосвященному вести себя так, будто он посвящен. Для посторонних, таким образом, предназначены только отрывки содержательного разговора, а не весь разговор. (На самом деле, когда участники общения замечают, что их слушают, они сознательно могут перейти на сверхлаконичность, близкую к тайному коду.) В театре, однако, сценическое взаимодействие систематически ориентировано на показ широкой публике, которая, как ожидается, обладает теми же основными знаниями, что и персонажи пьесы, осуществляющие это взаимодействие. Если бы актерам на сцене пришлось приноравливаться к аудитории, как в реальном разговоре, — объяснять, умалчивать и т. д., — театральная иллюзия была бы полностью утрачена. Персонажи говорили бы друг другу только то, что можно говорить в зале, заполненном посторонними людьми. Аудитория оказалась бы не у дел. Но если аудиторию никак не вовлекать в происходящее, ее внимание также может быть вскоре утрачено. Чтобы этого не произошло, систематически делается следующее: зрителям имплицитно дается информация, в которой они тайно нуждаются, и таким образом поддерживается впечатление, будто художественный вымысел вышел за пределы своего собственного мира. (Существуют специальные приемы, такие, как реплики «в сторону», монологи с самим собой, повышенное количество вопросов, откровений, доверенных секретов, — все ради того, чтобы было легче подспудно обеспечивать наблюдателей необходимой информацией¹.) Так что взаимодействие

¹ См.: Burns E. *Theatricality: A study of convention in the theatre and in social life*. London: Longman Group, 1972. Ch. 5. P. 40–65. Обратите внимание на особенность киносценариев, где возможны сюжетные вставки из прошлого и будущего.

на сцене должно быть построено таким образом, чтобы постоянно исподволь информировать зрителей.

7. Изъяснения на сцене тяготеют к большей пространности и высокопарности, чем в обычном разговоре; тон актера повышен и голос поставлен, возможно, отчасти из-за того, что, выступая перед зрителями, он обязан быть услышанным. К тому же, драматурги по сравнению с большинством людей, вероятно, лучше владеют словом, имеют лучшее литературное образование и, конечно, больше времени, чтобы придумывать более удачные, более содержательные, красочные и завершенные по смыслу высказывания, чем люди, участвующие в обычном, не инсценированном общении. В то время как участники обычного взаимодействия лишь пытаются выразить смысл фразы, только что пришедшей им в голову, для драматургов постоянно управлять этим процессом — естественное занятие.

8. Часто, когда лицом к лицу разговаривают люди со сложившимися отношениями, в этих отношениях обнаруживается новый безобидный нюанс. Возникшая неясность не сразу становится предметом обсуждения, возможно, и даже вероятнее всего, между двумя говорившими более не произойдет ничего примечательного. Точно так же, если разговор двух людей происходит в присутствии третьих, не являющихся непосредственными его участниками, то эти другие, скорее всего, почти не обратят внимания на происходящее между собеседниками, а лишь отметят, что они «ведут себя естественно», то есть открыто и с учетом присутствующих лиц. Таким образом, с точки зрения внешнего наблюдателя, этот конкретный разговор не будет представлять ровным счетом никакого интереса. В сценическом действии этот стиль так или иначе используется, но как прикрытие «высокого смысла», поскольку предполагается, что все происходящее здесь — необыкновенно и многозначительно. Отсюда, между прочим, следует, что зрителю не надо выбирать, на что обращать внимание: все, что делается напояз, с полным основанием можно принимать как значимое. С. Лангер пишет:

Мы, на самом деле, так мало знаем о личностях, которые появляются перед нами в начале спектакля, что каждое их движение, слово, даже платье и походка, являются самостоятельными объектами внимания. Поскольку мы не общаемся с ними, как с реальными людьми, мы имеем возможность рассмотреть каждый малейший поступок в его контексте как симптом характера и ситуации. Нам не нужно устанавливать, что значимо, а что нет; выбор уже сделан за нас: все, что нам показывают, — значимо, и здесь уже нечего отыскивать. Персонаж предстает перед нами как единое целое. И пер-

сонажи, и ситуации становятся видимыми на сцене, прозрачными и завершенными, чего нельзя сказать о реальном мире¹.

Итак, зрители вбирают сцену целиком и не упускают ни одного происходящего на ней действия. Если зрители «прочитывают» сцену как открытую книгу, то сценические персонажи порой будто не замечают друг друга.

В этом, кстати, заключается интересное различие между сценой и экраном. План сцены позволяет одному действующему лицу занять центральную позицию и притягивать к себе основное внимание зрителей; но при этом он так или иначе будет *полностью* находиться на обозрении публики. В кино границы пространственного фрейма гораздо более подвижны; есть общий, средний и крупный планы. Если изменять ракурс и расстояние, едва заметный жест актера, в котором принимает участие лишь малая часть его тела, может на мгновение занять все поле зрения, и, таким образом, выразительность жеста не останется незамеченной.

VI

Я описал восемь приемов транскрибирования (transcription practices), которые позволяют воплощать в сценические формы образцы взаимодействия, существующего в реальной жизни. Некоторые другие условности (conventions) мы рассмотрим в дальнейшем. В любом случае, это первая иллюстрация того, что мы намерены подчеркивать постоянно — примечательной способности зрителей полностью уходить в расшифровку воспринимаемого (транскрибирование), которое радикально и систематически отклоняется от воображаемого оригинала. Для этого используется упорядоченная и произвольная коррекция, хотя может показаться, что «корректор» не задумывается над приемами преобразования, которые применяет.

В качестве еще одного примера нашей способности применять приемы преобразования рассмотрим, каким образом пьесы адаптируют для передачи по радио, то есть фрейм радиопостановок². Очевидно, необходимо учитывать ограниче-

¹ См.: Langer S. Op. cit. P. 310. У Бернса находим похожее утверждение: «Кроме того, зрителям положено обращать внимание на все, что происходит на сцене. В обычной жизни наблюдатель сам выбирает персонажи и события, на которые обращает внимание. Но за театральными зрители выбор, конечно же, делают драматург, постановщик и исполнители. Зритель настраивается на их знаковый язык и принимает их версию действительности». См.: Burns E. Op. cit. P. 228.

² Здесь я широко использую уже цитированную неопубликованную работу: Carey J. Framing mechanisms in radio drama.

ния, накладываемые средствами сообщения: например, на заре развития радио от высоких тонов сопрано лопались лампы передатчиков и в моду вошло тихое, проникновенное пение¹; а раз нельзя было справиться с резким увеличением громкости, когда звучание уже достаточно громко, многие звуковые эффекты (например, ружейные выстрелы) не использовались².

Основное свойство радио как канала передачи драматического взаимодействия заключается в том, что транслируемые звуки нельзя воспринимать выборочно. Например, на вечеринке с коктейлем личный разговор можно вести даже тогда, когда со всех сторон несутся посторонние звуки. А вот радиослушатель не может ограничить сферу своего слухового восприятия. То, что мы делаем в реальной жизни, на радио и (почти в той же степени) в театре приходится выполнять режиссеру-постановщику. Отсюда возникает еще одна условность.

В радиопостановках информация, характеризующая пространство, обычно дается в начале сцены, затем постепенно отходит на второй план или вовсе исключается. В отличие от фоновых звуков, сопровождающих повседневное общение на кухне, вспомогательные звуки в радиотрансляции невозможно не слышать. Поэтому они вводятся при первых репликах, а затем стихают. То же правило применяется и при воссоздании пространственных перемещений. Перенесение действия из города в деревню может быть выражено следующим образом.

Мужской голос. Держу пари, что Джо и Дорис не так жарко здесь, в деревне. (Усиливается музыка, слышится щебетание птиц, затем музыка постепенно затихает, и приглушенное щебетание птиц сопровождает диалог.)

Джо. Да, Дорис, эта погода в деревне действительно замечательная. После нескольких реплик щебетание птиц постепенно затихает и вновь появится непосредственно перед возвращением действия в город³.

Подобная условность позволяет заменить целый поток звуков, характеризующих реальную ситуацию, тихим звуковым сопровождением. Опять в обоих примерах очевиден эффект произвольного корректирования: аудиторию не огорчает, что ей приходится внимать миру, в котором отсутствуют многие привычные звуки, а некоторые из них появляются лишь

¹ Ibid.

² Ibid.

³ Ibid.

на мгновение; но если бы нечто подобное вдруг произошло в реальном мире, всех охватил бы ужас.

За необходимостью следовать этим условностям стоит то, что заслуживает более тщательного рассмотрения и что можно назвать «многоканальным воздействием». Когда индивид является непосредственным свидетелем реальных событий, восприятие чаще всего происходит через разные каналы и наблюдающий переключается с одного канала на другой. Эти каналы могут функционировать таким образом благодаря особой роли зрения. Все, что можно слышать, ощущать или обонять, привлекает человеческий глаз, и именно возможность увидеть источники ощущений позволяет определить, что происходит, то есть быстро соотнести себя с нужным фреймом. *Постановка* ситуации, в которой находится подобный наблюдатель, требует некоторого воспроизводства описанной полимодальности, хотя чаще всего полностью достичь этого невозможно. Персонаж радиопостановки находится в сфере, где предметы можно увидеть и все, что можно услышать, ощутить и понюхать, обнаруживается и с помощью зрения, а вот аудитория имеет возможность только слышать.

Как и следует ожидать, условности на радио используются для обеспечения функциональной эквивалентности того, что иными способами передать невозможно. То, что мы привыкли видеть в обыденной жизни, стали транслировать условными звуками. Например, впечатление удаленности персонажа от середины сцены достигается изменением громкости звука и положения говорящего относительно микрофона.

Используя близкий, далекий и средний звуки в конкретной сцене, звукорежиссер может достаточно определенно сообщить слушателям о ее пространственных границах. Если вы слышите, как открывается дверь, как кто-то ступает на деревянное крыльцо, издает громкий и протяжный возглас, после чего несколько секунд слышится эхо, то сцена разворачивается в достаточно большом пространстве¹.

Другой прием состоит в дополнении используемых звуков вербальным сопровождением, чтобы связать звук, который мог бы восприниматься отдельно, с персонажем или иным его источником. («Ну, Пит [звук поворачиваемого в замке ключа], пусть попробуют открыть этот замок».) Обычно естественный

¹ Crews A. Radio production directory. New York: Houghton Mifflin Company, 1944. P. 67; цит. по: Carey J. Framing mechanisms in radio drama.

разговор происходит иначе. Во время радиопередач заранее спланированные комментарии, связывающие звук с контекстом, должны быть отделены от «просто» разговора. И в таких случаях уловка, как правило, не замечается зрителями.

Помимо «многоканального воздействия» в формате радиопостановок можно заметить еще один элемент организации впечатления: синтаксически различные функции соответствуют удивительно похожим событиям. Все зависит от того, каков статус той сферы, к которой относится событие; для рассмотрения этого вопроса необходим фрейм-анализ. Вот два примера.

Первый пример. Музыка в повседневной жизни может быть частью фона, если индивид проигрывает запись во время работы или испытывает дискомфорт от приглушенного «звукового оформления»¹, звучащего в ресторанах, конторах или других общественных местах. В радиопостановках музыку можно использовать в качестве фона, чтобы дать понять, где происходит действие, то есть как музыкальное сопровождение (*staged Muzak*). (Очевидно, вначале музыка может звучать в качестве основного, а не фонового элемента, поскольку, встроенная во фрейм, она может указывать слушателям место действия; с развитием действия музыка постепенно затихнет, чтобы был слышен разговор.) Музыка также может использоваться как часть формата радиопостановки — в качестве «мостика», сигнала, указывающего на перемену сцен, и отчасти выполнять здесь ту же функцию, что и опускающийся занавес в театре. Такая музыка не вписывается в сцену, но хорошо вписывается *между* сценами, соединяя один эпизод с другим — как своеобразный знак препинания, используемый для организации материала в этом фрейме, — и поэтому имеет совершенно иной уровень применения по сравнению с музыкой, включенной в сценический контекст. Кроме того, выделим еще один вид музыки, используемый для предварения, своего рода маркирования, драматического действия, — что-то вроде звуковых подзаголовков. Такая музыка имеет отношение к определенным развивающимся событиям, и, хотя она может одновременно служить ограничителем, подобно музыке, соединяющей эпизоды или завершающей спектакль, она не вполне предназначена для этого. В отличие от фоновой музыки персонажи ее «не слышат»². Таким образом, синтакси-

¹ В оригинале используется аббревиатура *Muzak* — от *musical accompaniment*. — Прим. ред.

² См. неопубликованную работу: Hsu E. *Conflicting frames in Soap Opera*. University of Pennsylvania, 1970. Кэри в цитируемой выше работе также комментирует

чески в радиопостановках используются по крайней мере три радикально отличающиеся друг от друга вида музыки, хотя во всех трех случаях это может быть одно музыкальное произведение¹. Было бы уместным заметить, что одно и то же музыкальное произведение воспринимается по-разному, определяется по-разному или имеет различную «мотивационную релевантность», если бы это замечание не было бы столь расплывчато. Определение в функциональных терминах фреймов позволяет изъясниться точнее².

Второй пример касается громкости звука. Снижение громкости звука используется в формате радио как прием, указывающий на завершение сцены или эпизода и перенесение событий драмы в другое место или время, а также для смены декораций — в театре примерно для тех же целей опускают занавес. Это достигается за счет «приглушения сцены», то есть уменьшения громкости передачи. Но понизить громкость звука можно

механику многоуровневого использования музыки: Колебание звука на сцене дает понять слушателю, была ли музыка средством для перемены действия, формировала ли она определенное настроение или являлась частью сценического действия. Например, установив микрофон напротив источника музыки, режиссер полагает, что она сопровождает сцену; не изменяя положения микрофона и усиливая звучание на подмостках в ситуации, когда стихает диалог между персонажами, режиссер полагает, что музыка указывает на перемену действия; сохраняя неизменным положение микрофона и усиливая или ослабляя звук на сцене, режиссер с помощью музыки дает понять, что испытывают персонажи, или сообщает, что мы должны испытывать по отношению к ним.

¹ Инсценированная драма, называемая мюзиклом, позволяет проявиться четвертой функции музыки. Персонаж может не просто воплощать сценический замысел, исполняя песню или мелодию (находящиеся в одном ряду с фоновой музыкой, но только на более важном месте), но и «врываться» в план музыкальной выразительности так, будто изменения в ходе игры не вносят формальных нарушений в исполняемую роль. Слова и настрой таких песен могут иметь какое-то отношение к развивающейся драме, но насколько — остается под вопросом. Что должны делать остальные персонажи во время музыкальных экскурсов, не вполне ясно, однако их исключение из драматического действия означает в то же самое время их присутствие в шоу. Здесь мы имеем дело с синдромом певца Нельсона Эдди [который обладал редкими вокальными данными, но не обладал сценическим мастерством]. Факт, что мы можем (или почти можем) воспринимать все это вместе, подтверждает чрезвычайную гибкость практического навыка опознавания фрейма. Такая же возможность «приостановить» действие присуща и другим источникам удовольствия — танцам, игре на музыкальных инструментах, сопровождаемым или не сопровождаемым вокалом.

² Здесь можно провести поучительное сравнение с организацией пространства в карикатуре. Как отмечалось, пространство внутри контура с репликами воспринимается совершенно иначе, чем пространство рисунка. Первое может входить в последнее, не нарушая смысла изображаемой ситуации.

также, если актер или другой его источник удалится от микрофона. Ослабление звука путем удаления от микрофона на слух отличается от «приглушения сцены» и используется *внутри* сцены, чтобы показать, что актер уходит с подмостков.

Заметьте, что в обоих случаях — когда стихает фоновая музыка (чтобы не заглушать говорящих) и когда источник звука удаляется от микрофона (чтобы обозначить уход со сцены), ожидается, что слушатели продолжают оставаться во власти радиофрейма и с волнением переживать дальнейшие события, — события, которые являются частью развертывающегося повествования. А вот музыкальные заставки и «приглушения сцены» скорее воспринимают не как часть создаваемой на сцене «области смысла», а как то, что находится в промежутках между действиями и вне фрейма.

VII

Между фреймами театра и радио имеются системные различия. И театр, и радио воплощают одну и ту же воображаемую модель реальности, однако в ходе трансформаций в том и другом случаях возникают различные условности. Чтобы обнаружить второе отличие от театра, рассмотрим версию событий, предлагаемую в романе.

Прежде всего, необходимо отметить, что романы и пьесы, как и другие разновидности драматических произведений, имеют существенные особенности. В то время как в реальной жизни каждый участник вносит в происходящее уникальный запас релевантных личностных знаний, имеет личный кругозор и интересы и, по идее, не осознает многое, что доступно его восприятию, в драматических произведениях все обстоит совершенно иначе. Как отмечалось, все, что в них содержится, предварительно отобрано с учетом восприятия публикой. В результате все члены аудитории получают одинаковый объем информации.

Далее, зрители полагают, что информация, которую автор отбирает для них, является в известном смысле исчерпывающей для того, чтобы определить свое отношение к разворачивающимся событиям. Предполагается, что ничто из того, что следует знать, не пропущено и картина эпизода дана полностью¹. Конечно, во время любой сцены, кроме последней, зрители

¹ Booth W.C. The rhetoric of fiction. Chicago: University of Chicago Press, 1961. P. 52-53. Многое я почерпнул из этого полезного исследования Бута, а также из источников, которые он цитирует.

могут не знать того, что знают те или иные действующие лица, но именно незнание в какой-то момент наиболее приемлемо для восприятия перспективы. В конце зрителям будет предоставлено все, что им необходимо для полного понимания смысла произведения. Так разворачиваются события, и так раскрываются образы.

При чтении романа нам сообщается все, что нужно знать о персонаже. К концу произведения осведомленность достигает некоторой точки покоя. К этому времени мы знаем все, что хотели бы знать. Все вопросы и загадки, касающиеся персонажа, разрешены. Если же нет, если повествование намеренно оставляет его загадочным, то эта самая загадочность и становится точкой покоя. Это то, с чем мы должны остаться и в чем суть прочитанного. Это загадочность, которую следует принимать как нечто окончательное, а не та, с которой мы сталкиваемся в реальной жизни и стремимся разгадать. В этом смысле можно сказать, что персонажи существуют ради романов, а не романы ради персонажей¹.

С принятием достаточности знания связано следующее. Уже отмечалось, что реплики, произносимые в пьесе, обеспечивают необходимую информацию под видом разговора, предназначенного для других целей. Благодаря подобной конспирации, в тексте пьесы и романа появляются, казалось бы, случайные события, которые потом оказываются поворотными. Таким образом, персонаж, который демонстрирует изобретательность в использовании подручных средств для решения проблемы, на самом деле пользуется тем, что было тайно заготовлено раньше и исключительно для того, чтобы продемонстрировать сейчас². То же самое можно сказать о других лич-

¹ Price M. The other Self: Thoughts about character in novel // *Sociology of Literature and Drama* / Ed. by E. Burns, T. Burns. London: Penguin Books, 1973. P. 269–270.

² Приведу пример из шпионского романа Майкла Гилберта «Игра без правил». Злодеи (Коттер и др.) расчленили собаку героини (Паулы), чтобы напомнить ее отцу об их шантаже. Затем сообщается предыстория Паулы и ее друга Ричарда, которого послали за город, чтобы спровоцировать нападение Коттера: «Одним из самых приятных моментов их пребывания, размышлял Ричард Редмейн, были усилия, которые они предприняли, чтобы вернуть это местечко к жизни. В течение двух недель он и Паула, а также строгая миссис Мейсон мыли, терли, скребли, красили. Паула обнаружила несколько неожиданных навыков. Во-первых, она разобрала и почистила двигатель и генератор, которые снабжали их электричеством. Еще, покопавшись в тележке, принадлежавшей магазину запчастей в Норвиче, она увеличила выходную мощность, так что лампочки, которые раньше горели довольно тускло,

ных качествах: храбрости, решительности и т. п. Здесь, чтобы воспроизвести личностные качества, которые проявляются в реальной жизни, нужно полностью отбросить ее самое главное свойство. А именно то, что индивид должен проявить себя в определенной ситуации способом, который не согласуется с его представлениями о данной ситуации, поскольку при подготовке к ней он не мог знать наверняка, что окажется действительно полезным.

Теперь рассмотрим, чем отличаются литературный и театральный фреймы. Теоретически кажется возможным любую пьесу превратить в роман, применяя одно правило: все, что видит и слышит зритель, надо просто напечатать на машинке от лица автора. И наоборот, кажется теоретически возможным написать роман, который можно целиком поставить на сцене, заставив актеров произносить текст и производить слышимые эффекты за сценой и слышимые и/или видимые эффекты на сцене. (Конечно, здесь возникнет некоторое осложнение: наблюдатели могут непосредственно видеть экспрессивное поведение актера и интерпретировать его по-своему; читателям об этом выразительном поведении сообщается, и едва ли это можно сделать без указания на то, как его следует интерпретировать.) Однако, видимо, ни один из писателей-романистов

теперь засветились так ярко, как будто получали электричество от сети.

«Мой отец научил меня не бояться электричества, — сказала она. — Оно совершенно как вода. Вы видите, как вода течет из крана. Течет красиво, ровно. Уменьшите вполуполовину выходное отверстие, и мощность увеличится вдвое. Вот так». Она держала в руке шланг, промывая засорившийся водосточный желоб во дворе. Она зажала конец шланга, и тонкая струя воды зашумела от напора.

«Ладно, — сказал Ричард, уклонившись от воды. — Не надо это показывать. Я знаю этот закон. Я просто не знал, что его можно применить к электричеству, только и всего».

«Завтра, — сказала Паула, — я попрошу миссис Мейсон наполнить котел и протяну шланг в большой сарай. Поставлю подходящую задвижку, и поднимем давление. Вы увидите, что может делать пар. Вы знали раньше, что если получить тонкую струю и сильный напор, то паром можно резать металл?» См.: Gilbert M. Game without rules. New York: Harper and Row, 1967. P. 74–75. Эта предыстория была необходима как подготовка к развязке повествования: «Паула краем глаза увидела опасность. Она развернулась и выстрелила сразу из обоих стволов. Первый раз она промахнулась. Второй выстрел пришелся водителю прямо в грудь. Бросив ружье, она спокойно протянула руку, взяла паровой шланг и резким движением открыла вентиль. Струя обжигающего пара, тонкая и острая как игла, со свистом вылетела из выходного отверстия и на мгновение, казалось, повисла в воздухе, а затем ударила Коттеру прямо в лицо, когда он потянулся за ружьем. Обжигая, срывая кожу, она сбила его с ног» (ibid. P. 79).

не ограничивал себя до такой степени, хотя авторы коротких рассказов пытались это делать. Ибо формат художественной литературы дает писателю исключительные привилегии, недоступные драматургу, от которых не так-то легко отказаться.

На сцене осмысленная реакция одного персонажа на поступки другого, то есть понимание одним персонажем другого, показывается зрителям и воспринимается ими не менее полно и открыто, чем это делают люди в обычном внесценическом взаимодействии. Но авторы романов и рассказов как само собой разумеющееся все определяют сами; все, что они говорят о смысле поступков персонажа, принимается как абсолютная истина. Это основное правило игры в чтение. Интересно, что читатель может всю сознательную жизнь писать о том, что литературный образ у читателя возникает с помощью творческого переосмысления, и все же, читая художественное произведение, ни разу не заставит автора сделать перерыв в том, в чем постоянно дает ему преуспеть, то есть в навязывании своего мнения.

Более того, драматурги обязаны вести повествование, приводя слова и описывая телесные действия всех персонажей — постоянно, момент за моментом, пока развивается пьеса. Прозаики в этом смысле пользуются двумя основными привилегиями. Во-первых, они могут выбирать «точку зрения», повествуя от лица, не являющегося действующим лицом произведения, или от лица одного из персонажей, иногда придумывая его специально для этой цели¹. Более того, они могут менять точку зрения в разных главах и внутри одной из них и даже одновременно использовать несколько точек зрения в одном и том же эпизоде. Точка зрения сама по себе, например, может иметь пространственный аспект, когда рассказчик описывает

¹ Здесь см. книгу У. Бута, особенно гл. 6 о типах повествования: Booth W.C. *The rhetoric of fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961. P. 149-165; Friedman N. *Point of view in fiction: The development of a critical concept* // *Proceedings of Modern Language Association of America*. 1955. Vol. LXX. P. 1160-1184; Butor M. *The second case* // *New Left Review*. 1965. No 34. P. 60-68. М. Бьютор утверждает: «Если бы персонаж знал полностью свою историю, если бы он не возражал, чтобы ее рассказывали другим или ему самому, он был бы обязан вести повествование от первого лица: он бы рассказал то, что видел сам. Но, как правило, его приходится заставлять рассказывать силой, либо потому что он лжет, скрывает что-либо от нас или от самого себя, либо не владеет всей информацией, а если и владеет, то не в состоянии правильно собрать ее воедино. Когда очевидец рассказывает свою историю от первого лица, его слова кажутся разрозненными островами второму лицу, который спровоцировал первого на рассказ». См.: Butor M. *Op. cit.* P. 64.

вещные признаки ситуации, как ее видит определенный персонаж, следуя за его перемещениями; «временной» аспект, когда автор повествует только о том, что известно определенному персонажу в конкретный момент времени о настоящих и будущих событиях, — здесь автор волен менять горизонт или информационный статус персонажа и даже вторгаться в его будущее, давая понять, что то, что сейчас с ним произойдет, уже происходило в прошлом; и «культурный» аспект, когда автор высказывает комментарии в тоне и стиле, которые использовал бы определенный персонаж¹.

Во-вторых, авторы романов и рассказов, в отличие от драматургов, обладают привилегией пользоваться источниками информации, которую нельзя извлечь из наблюдаемого эпизода. Важные события из прошлого и предсказания будущих событий могут быть введены в повествование независимо от того, что делают или говорят персонажи. Невысказанные персонажем мысли и чувства можно изложить прямым текстом, не прибегая к уловкам вроде монологов, адресованных самому себе. Просто, описывая то, что думает персонаж о каком-нибудь эпизоде из прошлого, связанном с текущей ситуацией, а также незаметно перенимая и расширяя это размышление и усложняя задачу, беллетристы могут сильно «раздуть» свою историю. В сущности, так может любой.

Было похоже на то, что докер собирался достать свой нож. Джон знал, что делать. Когда он был мальчиком, его всегда восхищали ножи, и ему удалось собрать приличную коллекцию. Он частенько разучивал всевозможные движения с ножом, тренировался в метании и научился самым лучшим приемам перехвата. В шести кварталах от его дома находился Испанский Гарлем, и его приняли в банду. Его научили всему, чему могли, когда увидели, насколько он хорош в деле. По первому удару он мог определить, насколько опытен был его противник. Поэтому сейчас он не беспокоился о себе. Его терзала мысль о том, что Мэри должна знать, что что-то не так, но не знает, что именно.

¹ Здесь я обращаюсь к идеям Б.А. Успенского, см.: Uspensky B.A. Study of point of view: Spatial and temporal form // Uspensky B.A. The poetics of composition: Structure of the artistic text and the typology of compositional form. Berkeley: University of California, 1974. [Русский оригинал: Успенский Б.А. «Точка зрения» в плане пространственно-временной характеристики // Успенский Б.А. Поэтика композиции: структура художественного текста и типологизация композиционной формы. М.: Искусство, 1970. С. 77–108. — Прим. ред.]

Задумайтесь над тем, что должен сделать драматург, чтобы отобразить *такое* — если, конечно, он этого захочет. Добавим, что прозаики могут открыто отсылать к чьим-либо реальным или вымышленным текстам, просто переписав их в свой собственный (как, например, чью-то речь в официальное издание конгресса) и таким образом давая читателям понять, что их информируют.

Он [майор Смит] припомнил, как взметнулась скорпена, и громко, с благоговейным страхом, но без упрека прошептал:

— Ты все же достала меня, тварь! Боже мой, ты меня достала!

Неподвижно сидя на скамейке и рассматривая ранку, Смит пытался припомнить, что говорилось о ядовитых уколах скорпены в американском издании книги «Опасные морские животные», которую он позаимствовал в институте, да так и не удосужился вернуть. Он тихонько потрогал, а затем и нажал на белое пятно вокруг укулов. Так и есть, кожа полностью онемела. И под нею уже начала распространяться пульсирующими толчками боль. Скоро эта боль усилится, пойдет по всему телу и станет настолько невыносимой, что он будет со стонами кататься по песку, чтобы избавиться от нее. Его начнет рвать, изо рта пойдет пена, наступит бредовое состояние с конвульсиями, после чего — полная потеря сознания. В его случае все это быстро приведет к сердечной недостаточности и к смерти. Если верить книге, весь цикл завершится через четверть часа. Все, что ему осталось, — это пятнадцать минут отвратительной агонии! Конечно, существуют и лекарства — прокаин, антибиотики и антигистамины, — если его слабое сердце выдержит их. Но они должны находиться под рукой. Даже если бы дома или у доктора Каузака оказались бы в наличии эти современные препараты, он не смог бы попасть на виллу «Маленькие волны» раньше, чем через час¹.

Таким образом, писатель может открыто и тенденциозно комментировать действия персонажей или более утонченно, исподволь авторским «тоном» обеспечивать целостность повествования.

Я показал, каковы различия между сценическим взаимодействием и копируемой реальностью, а также чем радио и беллетристика в свою очередь отличаются от происходящего на сцене. Заметьте, что мои доводы совпадают с обыденным мнением: повседневная жизнь — это одно, а вымысел — другое. Тем не менее предложены термины, приоткрывающие завесу неизвестности над тем, как изучать это разделение.

¹ Fleming I. Octopussy. New York: New American Library, Signet Books, 1967. P. 53. Русский перевод: Флеминг Я. Осьминожка // Флеминг Я. Агент 007. В 2-х т. Т. 2. Москва: ТОО «Пролог»; МП «Спас», 1992. С. 242–243. — *Прим. ред.*

Структурные особенности фабрикации

I. Повторные трансформации

Выше мы дали определение системы фреймов и привели ряд соображений в пользу того, что любой фрагмент человеческой деятельности, представляющий собой организованную активность, подвержен двум способам трансформации и порождает два процесса последовательного реплицирования: настройки (keying) и фабрикации (fabrications) (каждый из этих процессов способен заполнить мир множеством копий). Что бы ни происходило «на самом деле», трансформация предполагает эти два типа преобразования. Кроме того, настройки сами подвержены настройке — происходит трансформация трансформаций. Разумеется, следует иметь в виду, что фабрикация также может различными способами участвовать в этом процессе последовательных преобразований. Мы уже приводили примеры соответствующих схем поведения, специально не подчеркивая, что они подвергались повторным трансформациям.

Согласно определению, которым мы пользовались выше, наиболее скрытая от внешнего наблюдения часть фреймированной активности должна быть чем-то таким, что является или могло бы являться непревращенной, аутентичной реальностью. Когда же эта активность остается не реализованной, а лишь служит моделью для настройки, можно помыслить такой ее фрагмент, который предстает в форме трансформации либо двух слоев, моделируемых и служащих моделью, копирующих образец и служащих образцом для копирования, причем наблюдается лишь внешний слой, оболочка фрейма, которая обретает определенный статус в реальной деятельности. Взятые вместе, эти два слоя — нетрансформированные события и их настройки — образуют сравнительно простую «слоевую структуру», состоящую из двух, а не из нескольких слоев; данная слоиная структура имеет достаточно поверхностное, неглубокое распространение. Действительно, именно вследствие такого расслоения (layering) мы получаем некоторое обоснование понятия «структура».

Можно предположить существование каких угодно расслоений. Распиливание бревна на две части есть нетрансфор-

мированное инструментальное действие; распиливание женщины на глазах аудитории есть фабрикация этого события; фокусник наедине с самим собой, испытывающий новый реквизит, занимается настройкой конструкции, так как он заранее почерпнул сведения о том, как следует выполнять трюк, в книге о фокусах, а я рассматриваю эту ситуацию в терминах анализа фреймов. Девушка, служащая в корпорации «Эйвис»¹, работая с клиентом, воспроизводит простейший фрагмент подлинной социальной действительности. Когда же агента компании посылают инкогнито, чтобы выяснить, поддерживаются ли на должном уровне стандарты обслуживания (если такой шпионаж действительно проводится), мы имеем дело с проверкой особой значимости, трансформацией того, что служащие компании превратили из своих непосредственных обязанностей в фабрикацию. В газете «Сан-Франциско Кроникл» от 14 февраля 1966 года имеется объявление, которое занимает целую полосу.

«Послушай, сестренка, я спрашивал у тебя о красном "плимуте" с откидным верхом. Только не вешай мне лапшу о предварительном заказе и не рассказывай, что у тебя остались одни седаны. Лучше как-нибудь подсуетись, постарайся, как об этом толкует ваша реклама. Или я найду фирму получше», — вот так мистер Х выполняет свою работу, он проверяет девушек, обслуживающих клиентов в компании «Эйвис», — просто для того, чтобы посмотреть, удастся ли ему вывести их из себя...

Шпики на службе компании вряд ли вызывают симпатию. Но ничуть не лучше второй вариант. Менеджеры докладывают президенту компании «Эйвис» о некоторых служащих. Одни из них получают чек на десять долларов, чтобы они старались работать лучше. Другие ничего не получают².

Здесь мы видим настройку фабрикаций. Употребление наркотиков также является нетрансформированным инструментальным действием. А эксперимент, проводимый для изучения употребления наркотиков, — настройка. Разумеется, если экспериментальный контроль осуществляется в течение длительного периода, весьма вероятно, что испытуемых распределяют, ничего им не сообщая, на две группы: получающих наркотик и получающих плацебо; равным образом гипотезы исследования будут держаться в тайне от испытуемых. Таким

¹ «Эйвис» (Avis) — транснациональная компания по прокату легковых автомобилей. — *Прим. ред.*

² San Francisco Chronicle. 1966. February 14.

образом, возникает необходимость в фабрикации настройки. Но возможно и другое расслоение. Психолог Мартин Т. Орн высказал мысль, что испытуемые стремятся способствовать получению результатов, которые, по их мнению, рассчитывает получить экспериментатор. Орн попытался проверить свою идею следующей настройкой эксперимента (по моему мнению, весьма успешной).

Группу лиц, репрезентирующих тот же контингент, из которого предполагается выбрать испытуемых, просили представить, что они сами являются испытуемыми. Им было продемонстрировано оборудование, которое должно быть использовано в эксперименте, а также помещение, в котором должен проводиться эксперимент. Объяснения экспериментальных процедур давались таким образом, чтобы испытуемые располагали только той информацией, которая будет доступна всем участникам эксперимента. В действительности эти люди не подвергались экспериментальным процедурам; они только выслушивали объяснения. Например, в эксперименте с употреблением наркотика участнику, не являющемуся испытуемым, сообщалось, что он получит таблетку. Более того, ему показывали таблетку и читали инструкцию для испытуемых. Затем его просили сообщить экспериментатору такие сведения, которые имели бы значение только в том случае, если бы он на самом деле подвергался экспериментальным процедурам. Он мог подвергнуться постэкспериментальному тестированию, его могли попросить заполнить тестовую шкалу или оценить некоторые характеристики его поведения, которые могли бы иметь отношение к эксперименту¹.

Из приведенного отрывка ясно, как проводится настройка фабрикации настройки.

Подобно тому, как могут существовать специфическим образом настроенные фабкации, могут существовать и фабкации настроек. Рассказывают, что в Нью-Йорке на 42-й улице можно встретить мелких торговцев-мошенников, которые стараются выглядеть, по возможности, незаметно и действовать как бы крадучись. Неожиданно и тихо возникая рядом с вами, они предлагают наручные часы или кольцо по бросовой цене, всем своим видом изображая нарушение законных правил торговли. В действительности же предлагаемые ими товары приобретены вполне законным образом по их реальной стоимос-

¹ Orne M.T. Demand characteristics and the concept of quasi-controls // *Artifact in Behavioral Research* // Ed. by R. Rosenthal, R. Rosanow. New York: Academic Press, 1969. P. 155–156.

ти, которая и на самом деле незначительна. Возьмем другой пример: военнопленные, собирающиеся совершить побег, планируют броском преодолеть расстояние между двумя тюремными корпусами. Время, за которое беглецы могут преодолеть открытое пространство, необходимо соотнести с определенным периодом движения часового и двигаться перебежками. В книге П. Рейда имеется следующее описание побега.

В течение нескольких дней мы устраивали вечерние музыкальные концерты в здании, где жили старшие офицеры (в театральном блоке). Музыка должна была служить для нас сигналом, и нам необходимо было добиться, чтобы караульный привык к звучанию музыки... Дуглас Бейдер, контролировавший ситуацию из окна с часами в руках, действовал как дирижер. Помещение, где размещались старшие офицеры, находилось на третьем этаже, окна выходили во внутренний двор. Бейдер мог наблюдать за часовым на всем протяжении его обычного маршрута. Он заступал на пост в 19.30, когда движение во дворе затихало. В 20.00 начинался музыкальный вечер, и Бейдер четко руководил оркестром: музыка по его команде прекращалась сразу же, как только часовой подходил к тому месту, с которого он не мог бы нас увидеть, — за это короткое время мы могли бы резким броском преодолеть открытое пространство. Пауза означала, что мы могли перебегать. Нам пришлось разработать такую систему сигнализации потому, что мы знали: нам будет практически невозможно спрятаться во дворе — разве что мы скроемся за углом здания¹

Нетрудно найти примеры, которые добавили бы слой к этой структуре фреймов, но не изменили бы оболочку фрейма. Так, если в покере правила разрешают блефовать — благонамеренная фабрикация (*benign fabrication*), — то использование крапленых карт представляет собой преобразование благонамеренной фабрикаций в ее «эксплуатационную» разновидность, где вся игра сводится к обману. Находясь у себя дома, игрок может использовать крапленую колоду (профессиональные игроки имеют обыкновение упражняться в игре и с краплеными картами, и с настоящими) — происходит настройка фабрикаций фабрикаций, то есть настройка эксплуатационной фабрикаций благонамеренной фабрикаций, как будто бы игрок наедине с многоопытным боссом демонстрирует ему свой профессиональный «навык».

Следует заметить, что, поскольку настройка сама по себе является своеобразной моделью нетрансформированной ак-

¹ Reid P.R. *Escape from Colditz*. New York: Berkeley Publishing Corp., 1956. P. 165.

тивности — искусной игры, завершающейся несколькими дерзкими ходами, — ретрансформация этого результата в перенастройку (rekeying) или фабрикацию требует, на первый взгляд, меньших усилий, чем осуществление исходной трансформации. Какие бы причины ни приводили нетрансформированную активность в состояние, открытое для последующей трансформации, любая трансформация подвержена ретрансформациям; когда трансформации установлены, то и ретрансформации, скорее всего, будут определены. Например, если свойства пылесоса могут быть использованы коммивояжером для продажи машины (утилитарное действие превращается здесь в демонстрацию), то сама природа данной трансформации заключает в себе нечто такое, что позволяет ее трансформировать вторично. Человек может использовать демонстрацию возможностей пылесоса как способ проникновения в чужой дом с неблагоприятными намерениями, или, скажем, хозяйка дома может согласиться ознакомиться с достоинствами машины только для того, чтобы вычистить свои ковры. Многочисленные примеры такого рода можно почерпнуть из медицинской практики. Имеются обоснованные опасения, что некто, не имея отношения к медицине, может выдавать себя за врача.

Оклахома-Сити (ЮПИ). На прошлой неделе полиция установила личность 21-летнего разносчика налоговых квитанций из Оклахома-Сити, который, выдавая себя за врача, заставлял женщин подчиняться его прихотям...

Подозреваемый был арестован в Гетри, когда он пытался принудить 26-летнюю даму раздеться якобы для медицинского обследования.

В течение нескольких предыдущих недель три домохозяйки из Оклахома-Сити сообщили в полицию о сходных происшествиях. Молодая женщина рассказала, что к ней в дом пришел человек и представился врачом; он уверял, что занимается сбором информации о заболевании энцефалитом — болезни, переносчиком которой являются комары. Потерпевшие, по их словам, разделись, прежде чем заподозрили что-то неладное¹.

Разумеется, есть опасение относительно того, что профессиональные врачи могут злоупотреблять своими законными полномочиями, предполагающими определенную власть над пациентом, — речь идет о властной прерогативе трансформировать то, что является формой немедицинской деятельности, в медицинское предписание.

¹ Las Vegas Sun. 1964. November 26.

Лос-Анджелес. Домашняя хозяйка предъявила иск своему психиатру на 100 тыс. долларов за злоупотребление профессией врача. Она заявила, что психиатр предписал ей половые сношения с ним в качестве лечебной процедуры, а затем принудил пациентку уплатить ему значительный гонорар за «лечение»...

В иске 33-летней дамы, матери двоих детей, указывалось, что она отнеслась к ситуации с «полной убежденностью в компетентности врача и с доверием к нему». По словам истицы, врач убедил ее, что проблемы со здоровьем возникли у нее вследствие недостаточной сексуальной активности и предложил себя в качестве партнера.

Дама показала на суде, что она согласилась на «лечение» в течение нескольких месяцев, а затем почувствовала «беспокойство и угрызения совести» потому, что врач отказывался от гонорара за свои визиты.

Миссис Кин заявила: когда она настояла на прекращении «лечения», врач стал критиковать ее сексуальные способности и сказал, что он пошел на интимные отношения с ней только потому, что она «была так доступна».

И тогда он выставил ей счет на 225 долларов¹.

Хотя подобные трансформации нередко сопряжены со случайными происшествиями, в более значительной степени они обусловлены напряжениями в системе фреймов, так или иначе связанными с содержанием действия и проявляющими-

¹ San Francisco Chronicle. 1966. May 25. Как можно было ожидать, вопрос о том, где кончается терапия и начинается реальность, активно изучается в современной психиатрии. Монография М. Шепарда, где результаты этих исследований получили исчерпывающее освещение, представляет интерес и для так называемой «широкой аудитории». См.: Shepard M. The love treatment: Sexual intimacy between patients and psychotherapist. New York: Peter H. Wyden, 1971.

Эти примеры иллюстрируют сфабрикованные настроения. Разумеется, медицинская практика открывает опасную возможность использования обычных лечебных и диагностических процедур как прикрытия фабрикаций. Поэтому необходимо проводить различие между ситуативно обусловленными действиями, например операциями, к которым нет необходимых показаний и проводимых только потому, что в клинике разрабатывается программа хирургического лечения, и последующими уже совершенно бесправными фабрикациями.

Такома, штат Вашингтон. Суд присяжных в составе 8 мужчин и 4 женщин признал прошлым вечером доктора Роберта Э. Блме виновным в попытке убить свою жену во время ее пребывания в больнице... Роберта Э. Блме признали виновным в том, что 30 июня прошлого года он ввел своей тридцатитрехлетней жене Мэри, госпитализированной с травмой головы, инъекцию ядовитого препарата. См.: San Francisco Chronicle. 1966. February 6.

Инъекции, практиковавшиеся в лагерях смерти, описываются аналогичной фреймовой структурой, включая то обстоятельство, что пациенты ничего не подозревали о происходящем. Можно добавить, что детские игры в доктора заключают в себе некоторую сексуальную подоплеку и характеризуются не менее сложной фреймовой структурой, чем настройки, указанные выше. Медицинские процедуры, имитируемые в играх, по-детски наивны, но компетентность детей в создании фреймовой структуры вполне соответствует взрослым критериям.

ся в анекдотах, карикатурах, смешных историях и т. п. Пример тому — роман «Кэнди» Терри Сазерна¹. В нем показано, как стимулируется невероятная сексуальная активность с помощью упражнений йоги, видимая цель которых состоит в том, чтобы достичь высшего мастерства в управлении функциями тела и довести до совершенства контроль над чувствами. Комические приемы и двусмысленности сами являются средством введения читателей в заблуждение относительно того, что они принимают за порнографию. Обычно читатели склонны принимать за сатиру непристойные сочинения, замаскированные под художественную литературу.

Когда для маскировки обмана используется какое-либо особенно убедительное прикрытие, обманутый как таковой может отсутствовать, вместо него в качестве обманутого выступает «общественность» или то, что имеется в виду под контролирующими инстанциями. Так, обычный способ обойти закон о запрете порнографии — оформить непристойные шоу как занятия живописью. Одна нью-йоркская газета сообщила о неожиданном повороте этой темы.

В этом году в Нью-Йорке стали проводиться эротические шоу. Эти представления выдаются за курсы профессиональной переподготовки. Как указывается в афишах, зрители приглашаются не на секс-шоу, а для того, чтобы обучаться киносъемке эротических эпизодов. Ведущий делает вид, будто снимает фильм бытовой камерой, и время от времени останавливается, чтобы изменить ракурс съемки².

Подобно тому, как настройка может быть превращена в фабрикацию, так и фабрикация может быть превращена в

¹ Сазерн Терри — американский писатель-юморист и киносценарист. Фильм «Кэнди» («Конфетка») — пародия на эротический роман. — *Прим. ред.*

² Time. 1970. October 19. Примечательно, что когда Кен Кизи* и его «Веселые проказники» разъезжали на школьном автобусе, им удавалось находить общий язык с полицией и гражданскими властями, снимая на пленку их попытки пресечь деятельность группы. Видя, что идет съемка, представители местных властей никак не могли понять, что же происходит на самом деле; им не удавалось установить фрейм событий: то ли они имеют дело с бесчинствами юнцов, то ли снимается кино? Реакция полицейских на выходки «Веселых проказников» превращалась таким образом в неотъемлемую часть фильма: сами обманутые участвовали в обмане. См. впечатляющее исследование Т. Вольфа: Wolfe T. The electric cool-aid acid test. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1968. P. 68–104.

* Кизи Кен (1936–2001) — американский писатель, автор романа «Полет над гнездом кукушки» (1966). В 1964 году вместе с рок-группой «Веселые проказники» он разъезжал по США и Мексике, пропагандируя контркультуру, в том числе наркотики. — *Прим. ред.*

новые фабрикации; короче говоря, всякие ограничительные границы [фрейма] могут быть пересмотрены. Фабрикации особенно предрасположены к умножению (proliferation). Круг наиболее очевидных примеров образуют фабрикации, применяемые в практических целях. Таков, в частности, прием, использованный насильником.

Джек Пейтон, 48 лет, был признан виновным в нанесении телесных повреждений 35-летней медсестре, ее изнасиловании и ограблении. Одновременно он был осужден по обвинению в угрозе изнасилования трех других женщин... Потерпевшие показали, что насильник нападал на них в маске и угрожал ножом. Он говорил, что только что совершил ограбление, и затем заставлял их пойти с ним якобы для того, чтобы не вызвать подозрения у полицейских. Затем преступник уводил женщин в парк или в пустующие дома и там насиловал¹.

Можно найти аналогичные примеры и в повседневной жизни. Когда член какого-либо общества или организации собирается предпринять нелояльное действие (например, намеревается выйти из организации), он, скорее всего, будет выполнять свои обязанности как ни в чем не бывало, поджидая подходящего момента. Таким образом он блокирует действия других членов организации. При установлении нелояльности ничего нельзя предпринять и остается превратить шараду в другую шараду.

Эксплуатационные (exploitive) фабрикации — не исчерпывают начальные звенья последовательной цепи новых и новых фабрикаций. Благонамеренные (benign) фабрикации можно фабриковать с корыстными намерениями. Некоторые пациенты, полагавшие, что их упрятали в психиатрическую лечебницу без должных оснований, были совершенно правы. Аналогичным образом фабрикуется самообман (self-deception). Если симуляция симптома болезни являет собой фабрикацию естественного явления — чтобы изображение было распознано в естественной системе фреймов (natural framework), — то имитация маниакального состояния для получения психиатрического диагноза (например, при попытке уклониться от призыва в армию) есть не что иное, как фабрикация фабрикаций. Здесь можно наблюдать исключительно интересные случаи, которые практикующие врачи называют «типичными».

¹ Philadelphia Inquirer. 1969. January 23.

Маниакальные состояния и галлюцинации пациента нередко представляют собой хитрости, которые предпринимаются для того, чтобы добиться отдаленной или вообще недостижимой цели. Подсознание пациента фантазирует, лжет, притворяется, маскируется — все это делается во имя определенной цели. Приобретая в конце концов организованную форму, навязчивое состояние систематизированного бреда может сопровождаться тревогой, но это вовсе не обязательно. Отсутствие страха обеспечивает бреду дьявольскую эффективность. В той степени, в какой навязчивое состояние сохраняет свою эффективность, оно препятствует ремиссии и излечению от психоза. В этих обстоятельствах я по мере возможности использую прием, который можно назвать «хитрость против хитрости».

Эту работу следует проводить с ассистентами, прошедшими специальную подготовку. Возьмем следующий случай. Пациентка была убеждена, что суд штата приговорил ее отца к смерти. Я попросил собраться членов семьи (здесь присутствовала и пациентка) и ознакомил их с решением губернатора штата о помиловании осужденного — разумеется, документ, который я держал в руках, был поддельный...

Некоторые пациенты, страдающие паранойей, воображают себя политиками, великими историческими личностями, святыми. Чтобы работать с пациентом, который вас подозревает, следует, по возможности, развеять его опасения и действовать так, будто у вас нет ни малейшего сомнения в том, что ваш пациент именно тот персонаж, за кого он себя выдает. Перед Христом и Пресвятой Троицей вы преклоняете колена и осеняете себя крестным знамением. Перед Моисеем и Авраамом вы ведете себя в высшей степени почтительно, так, как это предписывает Ветхий Завет¹.

Разумеется, психотерапия — не единственное основание для того, чтобы включиться в маниакальные состояния и попытаться воздействовать на них изнутри. У В. Шелленберга, шефа гитлеровской тайной полиции, на это были свои причины.

¹ Rosen J.N. Direct analysis. New York: Grune & Stratton, 1953. P. 22. Полезно сравнение этих ситуаций с приемами введения в заблуждение в пьесе Луиджи Пиранделло* «Генрих IV». Разочаровавшись в верности близких людей, герой притворяется сумасшедшим и воображает себя якобы королем. Он ложится в клинику для душевнобольных и требует соответствующих знаков внимания. Его близкие думают, будто, подчиняясь маниакальным желаниям мнимого Генриха IV, они способствуют его излечению. Герой пьесы мистифицирует их, чтобы насладиться своим отвращением, и уже не может выйти из роли.

* Пиранделло Луиджи (1867–1936) — итальянский писатель и драматург, лауреат Нобелевской премии по литературе (1934). Им использована техника «театра в театре», где разворачиваются параллельные сценические ряды вымысла и «реальности». — *Прим. ред.*

Сравнительно легко было установлено, что Муссолини содержался в качестве пленника на небольшом островке Мадалена; трудность состояла в том, чтобы убедить в этом Гиммлера. Поскольку рейхсфюрер доверял только магам, сеанс надлежало тщательно подготовить. В конце концов Гиммлер узнал о месте заключения Муссолини — от толстого лысого старика, находившегося в глубоком трансе.

Этот случай не был исключением. Шелленбергу неоднократно приходилось прибегать к помощи одного до смерти запуганного прорицателя, чтобы преодолеть сопротивление Гиммлера, упорно не желавшего принимать окончательное решение¹.

Круг интересующих нас ситуаций можно свести к повседневной практике. Не только профессиональные маги обязаны своими доходами грамотному использованию всякого рода измышлений (delusions). Весьма показателен следующий пример из частной сыскной деятельности.

Частный детектив Эйрв Кон арестован по обвинению в вымогательстве 24000 долларов у убитой горем матери, которая обратилась к нему с просьбой отыскать умершего сына.

Управление окружного прокурора сообщило, что Уильям Стивенс, сын 70-летней Элизабет Стивенс, застрелился в октябре 1961 г. По прошествии двух лет миссис Стивенс обратилась к частному детективу Кону с просьбой отыскать сына...

«Миссис Стивенс не могла поверить, что ее сын погиб», — заявил следователь прокуратуры Джеймс Перселл.

Кон быстро понял, что сын миссис Стивенс мертв, и посоветовал ей не тратить деньги понапрасну. Однако свидетели дали показания перед судом присяжных, что миссис Стивенс, проживающая в гостинице на 31-й Джонс-стрит с октября 1963-го по август 1965 года, выплатила Кону 24000 долларов².

Обратимся к более обобщенному примеру из коммерческой деятельности.

Президент компании по торговле электроникой сообщил сенаторам о том, что его фирма сделала хороший бизнес, продав подслушивающие устройства («жучки») человеку, который вообразил, будто он Джеймс Бонд³.

¹ Perrault G. The secrets of D-Day / Trans. by L. Ortzen. London: Arthur Baker, 1965. P. 133.

² San Francisco Chronicle. 1966. June 11. Указанием на этот случай я обязан Говарду Паркеру. Частные детективы — эти невоспетые герои психотерапии — вынуждены всерьез принимать людей, находящихся в состоянии стресса, когда нет возможности обратиться к психиатру. Хотя нельзя отрицать заинтересованность частных детективов в получении гонорара, такого рода случаи представляют интерес прежде всего с медицинской точки зрения.

³ San Francisco Chronicle. 1966. June 10.

Вряд ли продавцы сознают, что поддерживают бредовое состояние покупателей, сначала давая им возможность самостоятельно определиться в своих желаниях, а затем поощряют выбор одобрительными замечаниями; в то же время трудно сказать, почему данная форма вмешательства (containment) не считается предосудительной. Равным образом полисмены, которые легко находят общий язык с психически ненормальными, лишь выполняют свою обычную работу.

При непосредственном общении с пациентом полисмен старается показать, что имеет место вполне обычный разговор. Все суждения пациента, его обвинения и жалобы воспринимаются полицейским как обычное дело. Он никогда не пытается пресечь или иным образом исключить заведомо абсурдные вещи и измышления, а, скорее, обходит их, сосредоточивая разговор на обычных материях. Любая ситуация обретает здесь очертания нормальности. Например, женщина средних лет в паническом состоянии прибежала в участок и стала кричать, что ее преследуют соседи, у которых имеется неслыханной силы оружие. Никто из полицейских не стал интересоваться тем, откуда истекает убежденность женщины в невероятных свойствах оружия и каковы цели враждебно настроенных соседей. Полицейские взялись за дело так, как если бы оно опиралось на твердо установленные факты. Они расследовали несуществующие следы применения снарядов и убедились в их отсутствии. Затем они тщательно запротоколировали обстановку, в которой происходили никогда не происходившие события, и посоветовали женщине быть особенно внимательной к подозрительным фактам, которые могли бы иметь место в будущем¹.

II. Сущность вторичного вмешательства

Распространено мнение, что фабрикацию фабрикаций можно отнести к типу Большого Обмана (Big Con), а простофили — это невинные жертвы, позволяющие алчным аферистам вовлечь себя в финансовые махинации якобы с целью оказания им, простофилям, помощи (так думают простофили). Те же, кто планирует и осуществляет аферу, — преступники, играющие фальшивые роли, не имеющие ничего общего с под-

¹ Bittner E. Police discretion in emergency apprehension of mentally ill persons // Social Problems. 1967. Vol. XIV. P. 288–289. Имеется удивительное сходство между описанной выше разновидностью мистификации (charade) и легкой, тактичной поддержкой, которую оказывают опытные люди собеседникам, не умеющим сдерживать раздражение, если им ненароком наступят на любимую мозоль.

линным лицом обманщиков; для этого используется специально созданное оснащение, бутафория (props). Если бы это было так, мир был бы менее обманчивым, чем он есть на самом деле.

1. Рассмотрим стандартные формы вмешательства в нашем обществе.

а) Первая — «скрытое наблюдение». Когда индивид занимает положение, в котором его можно дискредитировать (и тем самым осуществить определенную фабрикацию), рано или поздно представится удобный случай его дискредитировать. Несомненно, позиция индивида ставится под вопрос как раз той контролирующей инстанцией, которая призвана наблюдать за его поведением¹. В этом отношении шанс услышать или увидеть что-либо существенное уже предполагает обретение некоторой способности разрушения — разумеется, речь идет не о том, чтобы разрушить уже свершившееся действие, а о том, чтобы разрушить действие предстоящее. Поскольку наблюдающий (monitor) не позволяет наблюдаемому (monitored) знать о том, что за ним ведется наблюдение (это вполне обычное дело), данная ситуация представляет собой специфическую разновидность вторичного вмешательства (recontainment), где поведение наблюдающего ориентировано на создание ловушки (trap), ориентированной на предстоящее поведение наблюдаемого.

Стандартным примером скрытого наблюдения является подслушивание полицией или другими компетентными органами телефонных переговоров подозреваемых в совершении преступлений. Примерами также могут служить случаи из практики страховых агентств.

Мелвин Клейтон плотно сидит в кресле, осторожно поворачиваясь всем корпусом и стараясь не двигать шеей, если ему нужно посмотреть вправо или влево. Вчера он сообщил в городскую комиссию по врачебной трудовой экспертизе, что не может поворачивать голову, не испытывая при этом мучительной боли в области спины и плеч, — в декабре прошлого года, при тушении пожара, он серьезно повредил шею.

¹ Здесь повседневный язык опять заключает в себе некоторую двусмысленность. Когда мы говорим, что некоторое действие подвержено риску дискредитации (is discreditable), это означает, что оно может быть поставлено под вопрос путем установления некоторых сведений или опорочено иным образом. Коротко говоря, либо само действие может подвергнуться дискредитации, либо оно может служить источником дискредитации. Я склоняюсь к первому словоупотреблению. Таким образом, дискредитирующим действием является такое действие, которое создает возможность последующей дискредитации.

Входит детектив Ричард Расмуссен, он принес видеоматериал, снятый бытовой камерой. Они просматривают пятиминутный фильм: Клейтон, ему 49 лет, ловкими движениями сгребает снег у своего скромного домика в Скво-Уэлли, таскает бревна и укладывает их в штабель, работает в саду, водит автомобиль.

«Такая работа по силам и женщине, — запротестовал пожарный, неподвижно сидя в кресле и пытаясь настаивать на диагнозе. — Это не сравнимо с обязанностями пожарного».

Но комиссия не приняла доводов Клейтона и, отказав ему в пенсии размером 542 доллара и 3 цента в месяц, предписала вернуться на работу¹.

Дискредитирующие свидетельства имеют особенно большое значение в праве. Дискредитирующий подозреваемого скрытый мониторинг должен, следовательно, опираться на некоторые законные основания. Но если скрытый мониторинг обнаруживает нечто сомнительное за пределами установленных правом норм, чаще всего он выглядит как лишенный всякого оправдания.

Дорогая Эбби! Я знаю, что поступила нехорошо, но я прочитала письма к моей дочери ее бойфренда; с тех пор я сама не своя, я подавлена, и у меня изболелось сердце. Ей 22 года, она работает в университетском городке и встречается там с каким-то студентом. Она приезжает к нему домой по уик-эндам, и юноша пишет, что чувствует себя счастливым. Моя дочь много раз осуждала девушек, которые попадали в вынужденные обстоятельства и выходили замуж, но ее грех намного пагубнее потому, что мы — католики и отвергаем контроль за деторождением, к которому она, по-видимому, прибегает. Она ходит в церковь и исповедуется, но, судя по письмам бойфренда, продолжает вести себя по-прежнему².

Здесь намечается естественный переход к наблюдению, которое в самом общем смысле можно определить как неподобающее (*improper*). Этот вид контролирующего наблюдения сводит на нет право на стратегические тайны (*strategic secrets*), совершенно необходимые в определенных ситуациях. Эти тайны не то же самое, что «теневые» стороны жизни личности,

¹ San Francisco Chronicle. 1967. September 7. Трудно успевать за прогрессом технических средств скрытого наблюдения. Обзор достижений в этой области по состоянию на 1967 год имеется в монографии Алана Уэстина. См.: Westin A.F. Privacy and freedom. New York: Atheneum Publishers, 1970. Ch. 4. The listening and watching devices: New Techniques of Physical Surveillance. P. 69—89.

² San Francisco Chronicle. 1965. November 4.

компрометирующие самого человека, а не только разрушающие планы поведения. Возьмем, например, секреты, которые предполагаются правилами игры в карты: игроки могут создавать ложное представление о картах, которые в данный момент находятся у них на руках.

Устремленный вверх внимательный взгляд мог стоить миллиона долларов некоторым лучшим в мире картежным игрокам.

С 1961 года в потаенных комнатах закрытого Фрайарс-клуба в Беверли-Хиллс переходили из рук в руки чеки на огромные суммы, проигранные в карты...

Федеральный суд присяжных больше месяца рассматривал дело о картежном мошенничестве. Хотя обвинительного приговора вынесено не было и никакие подробные сведения о процессе не просочились наружу, мало-помалу схема преступления в Фрайарс-клубе прояснилась.

В потолочных перекрытиях двух комнат, как раз над карточными столами, были проделаны небольшие отверстия. Скрывавшийся сверху, на чердаке, наблюдатель использовал оптические устройства, чтобы фиксировать, какие карты находятся на руках у игроков. Наблюдатель был оснащен также электронным передающим устройством, похожим на передатчик Морзе¹.

К руке или ноге сидящего за столом шулера было пристегнуто принимающее устройство, так называемый клопфер, который неслышно постукивал при нажатии на ключ передатчика².

Казалось бы, различные формы скрытого наблюдения противоречат установлениям социальной жизни. Мы рассчитываем, что в определенных сегментах общества соблюдается право неприкосновенности частной жизни (privacy); ожидается, что есть такие места, где находятся только свои и все они принадлежат к определенному кругу. Предполагается далее, что, находясь в [приватных] местах, человек рискует опорочить себя, если станут известными факты о его неподобающем поведении; и, оказывается, такие места лучше всего подходят для установки «жучков». Аналогичный принцип положен в основу оборудования школьных туалетов скрытым зеркалом³ — если в школах и продают наркотики, то купить их можно именно в туалетах. (Короче говоря, подсматривать и подслушивать лучше всего «за

¹ Передатчик Морзе — устройство для передачи сообщений кодами, состоящими из комбинаций точек и тире. — *Прим. ред.*

² San Francisco Chronicle. 1967. July 4.

³ См. об этом статью Б. Куни: Cooney B. Spy' mirrors in school washrooms. San Francisco Chronicle. 1963. November 19.

кулисами».) Дело остается за малым: предоставить подозреваемым нечто вроде укромного места (*private room*), где они могли бы время от времени собираться и где сама обстановка склоняла бы их к обсуждению стратегических секретов¹. Равным образом правила карточной игры, согласно которым игрок может и даже обязан защищать свои карты от подглядывания, позволяют ему искать доступ к секретам партнеров. Это в свою очередь создает обстоятельства, в которых становится полезным и даже практичным неподобающее наблюдение.

Разумеется, в конце концов все сводится к поведению, которое является вполне обычным и уместным. Рутинная повседневной жизни берет свое: каким бы добропорядочным ни изображать себя в конкретной ситуации и перед конкретной аудиторией, всегда найдутся другие места, другие ситуации и другие аудитории, где обнаружатся факты, которые могут дискредитировать все, что столь тщательно изображалось ранее. Такие средства коммуникационной защиты, как стены и расстояния, а также попытки избавиться от посторонних глаз и ушей, казалось бы, служат гарантией от дискредитации. Однако любое наблюдение за поведением любого человека, не догадывающегося, что за ним наблюдают, имеет дискредитирующую силу; все без исключения формы тайного наблюдения направлены на то, чтобы трансформировать последующую деятельность человека в подлежащий дискредитации спектакль (*performance*) и тем самым разрушить ее².

¹ Обзор применения скрытого наблюдения для сбора не подлежащих контролю сведений теми, кто хотел бы добиться успеха в торговле и обслуживании, см. в книге А. Уэстина: Westin A.F. *Privacy and freedom*. New York: Atheneum Publishers, 1970. P. 112–113.

² Этот вопрос детально рассмотрен в разделе «Нормальный внешний вид» книги «Поведение в общественных местах». См.: Goffman E. *Relations in public: Micro-studies of the public order*. Garden City, NY: Doubleday & Company, Anchor Books, 1967. P. 286–303. Интересный пример дают телевизионные передачи о неожиданных событиях, особенно тех, с которыми никогда до этого сталкиваться не приходилось. На похоронах президента Джона Кеннеди* участники церемонии, которые не были членами семьи убитого и не находились в центре внимания, вели себя так, как обычно ведут себя в подобных обстоятельствах: переговаривались между собой, отвлекались, не соблюдали официальный протокол церемонии, смеялись, оживленно жестикулировали, выглядели смущенными и рассеянными и т. п. Соответствующие кадры, снятые движущейся камерой, позволяли усомниться в выражении скорби. В остальном же чувства участников похорон казались неподдельно искренними. Несомненно, этот эпизод дает официальным лицам серьезные основания строго следить за своим поведением на церемониях.

* Кеннеди Джон Ф. — президент США, убит в 1963 году в Далласе, штат Техас. — *Прим. ред.*

Таким образом, человек, рискующий подвергнуться скрытому наблюдению, поневоле участвует в некотором фальшивом спектакле, который сам может быть дискредитирован указанием на то, что находится в фокусе наблюдения. Чисто аналитически можно предположить, что внимание наблюдателя сосредоточено не на том, что наблюдается в данный момент, а на последующей деятельности объекта, которая, по замыслу, должна быть дискредитирована. Здесь необходимо сделать две оговорки.

Во-первых, если наблюдение производится тем, кто лично знаком с объектом наблюдения, личные отношения, разумеется, подвергаются дискредитации; доверительные личные отношения между взрослыми людьми по определению исключают подобного рода шпионаж.

Во-вторых, разрушается сцена, где ведется наблюдение. Почти неизбежно происходит следующее: ничего не подозревающие «исполнители» обнаруживают, что они выдают себя; то есть, пытаясь лгать, они не могут удержаться в рамках спектакля и предпринимают напрасные усилия скрыть обман. В результате их движения становятся суетливыми и неловкими, вид смущенным; коротко говоря, поведение дезорганизуется, они тщетно пытаются отработать назад и повторить сцену с большей убедительностью. Одна женщина утверждала, что сильно пострадала в автомобильной катастрофе. Чтобы оспорить ее требование о выплате страховки, нанятые компанией детективы следили за пострадавшей до тех пор, пока им не удалось сфотографировать ее, предположим, в тот момент, когда она бросает шар в боулинге¹. В этом случае дискредитируется не только предполагаемое поведение истицы в зале суда; скорее всего, заметив, что за ней наблюдает детектив, она не сможет играть в боулинг. Аналогичная ситуация возникла бы в том случае, если бы собравшиеся уголовники обнаружили установленные в помещении «жучки», продолжение сходки не имело бы смысла. Можно себе представить, какой скандал произойдет в школе, если обнаружится, что ученик по наущению отца тайно ведет магнитофонную запись уроков с целью обнародовать политические убеждения учителя; очевидно, отношения с родителями станут крайне напряженными, не говоря уже о том, что проведение

¹ Об этом случае сообщалось в заметке, опубликованной в газете «Бостон Глоб». См.: The Boston Globe. 1966. November 24.

занятий в классе, где учится юный согладатай, столкнется с непреодолимыми трудностями¹.

б) Таким образом, скрытое наблюдение может быть одной из форм вторичного вмешательства (recontainment). Другой формой может служить внедрение (penetration) — процесс, в ходе которого агент, нелояльный группе, использует правомерный (в отличие от тайного) доступ к общественным структурам, стратегия поведения которых, в том числе его теневые и дискредитирующие стороны, поддается относительно открытому наблюдению. Внедрение может осуществляться либо путем «обращения» (turning) какого-нибудь члена группы, занимающего в ней видное положение, либо путем тайного внедрения². Нынешняя борьба с распространением наркотиков или политическим радикализмом осуществляется преимущественно путем внедрения агентов в преступную среду.

¹ Пример заимствован из статьи «Ад проникает в рай», опубликованной в журнале «Лайф». См.: Life. 1963. April 26. Аналогичное происшествие привело к увольнению учителя: мать троих школьников под видом стажера получила возможность посещать уроки и дала резко критический отзыв о качестве преподавания. См.: San Francisco Chronicle. 1963. October 9, 12.

² Еще предстоит написать историю тайного внедрения. Несомненно, Торквемада* и герцог Ришелье** были новаторами в деле внедрения согладатаев в различные сферы общественной жизни. Сюрте — французская тайная полиция, была первым полицейским учреждением, систематически использовавшим внедрение агентов в уголовную среду. Под руководством своего основателя Эжена Видока*** Сюрте стала образцом сыска. Алан Пинкертон**** был первым в США, кто применил тактику тайного проникновения агентов в бандитские группировки (в середине XIX столетия); разумеется, его организация была использована федеральными властями для шпионажа в годы Гражданской войны. См.: Thorwald J. The marks of Cain. London: Thames & Hudson, 1965. P. 130. Русская Охранка***** также была новатором по части внедрения агентов в революционное движение.

* Торквемада Томас (1420–1498) — генеральный инквизитор в Испании. По его приговорам были сожжены тысячи человек, обвиненных в ереси. — *Прим. ред.*

** Ришелье Арман Жан дю Плесси, герцог де Ришелье (1585–1642) — французский государственный деятель, кардинал, один из создателей системы политического надзора. — *Прим. ред.*

*** Видок Эжен (1775–1857) — бывший преступник, создавший криминальную полицию Франции — Сюрте. — *Прим. ред.*

**** Пинкертон Алан (1819–1884) — знаменитый американский детектив, основатель сыскаго агентства, широко использовавший тайную агентуру. — *Прим. ред.*

***** «Охранка» — Охранное отделение — орган Департамента полиции в России для политического надзора и сыска. Охранные отделения были созданы при градоначальниках Петербурга, Москвы и Варшавы и располагали сетью тайных агентов. — *Прим. ред.*

Обнаружилось, что очень симпатичная дама, миссис Линда Хобби, поступившая для профессиональной переподготовки на факультет киноискусства университета Фэрли Дикинсона в Мэдисоне, штат Нью-Джерси, является агентом управления по борьбе с наркотиками, шпионившим за студентами. Миссис Линда Хобби была внедрена в студенческую среду после того, как представители администрации университета обратили внимание на необычайно высокий уровень потребления наркотиков в университете¹.

Атлантик-Сити. Сотрудник полиции, выглядевший совершенным юнцом, в течение длительного времени выдавал себя за старшеклассника. После этого были произведены обыски у распространителей наркотиков. В школе и близлежащих районах города арестовано 37 человек.

Полицейские облавы начались сегодня в 5 часов утра. До этого на протяжении девяти месяцев проводились оперативно-розыскные мероприятия — 25-летнему полицейскому из Атлантик-Сити приходилось ежедневно посещать уроки в средней школе. О том, что он служит в полиции, знал только директор школы Вильям Фонс. «Он нашел общий язык с другими учащимися, и они приняли его за своего», — заверил корреспондента мистер Фонс².

Стоит добавить, что интерес публики к «внутренней информации» побудил журналистов к просачиванию в организации и общественные движения. Иллюстрацией этого вида деятельности может служить статья, озаглавленная «Репортер журнала «Лайф», проникший в члены «Комитета», рассказывает о том, что происходит внутри организации».

В сентябре репортер журнала «Лайф» Сэм Ангелофф под именем Тони проник в Комитет против войны во Вьетнаме, созданный в Калифорнийском университете в Беркли. Чтобы узнать, как готовятся акции Комитета, он четыре недели помогал их организовывать³.

Социологическая техника участвующего наблюдения, как правило, предусматривает определенную степень скрытого наблюдения даже в том случае, когда исследователь сообщает «объектам», что собирается вести за ними наблюдение: маловероятно, что они могут осознать во всех подробностях, какого

¹ Boston Record American. 1967. March 17.

² The New York Times. 1967. August 18.

³ Life. 1965. December 10.

рода сведения интересуют исследователя и в какой степени эти сведения способны дискредитировать поддерживаемую ими систему образов и представлений.

Внедрение (penetration) можно отнести к сфере политической, уголовной или производственной интриги (intrigue), а в целом внедрению присущ стиль авантюрного литературного произведения. Однако нельзя недооценивать и технику внедрения в повседневной жизни. Слухи и сплетни «из первых рук», распространяемые очевидцами события, нередко влекут за собой злоупотребление доверием, что в принципе аналогично внедрению в определенный круг общения. Что бы ни рассказывала жена любовнику о муже, любовник получает сведения, доступные только для семейного круга, и тем самым внедряется в него — разумеется, только в принципе, поскольку, как кажется, любовник внедряется в семью непреднамеренно, он отнюдь не ставит своей целью получить нужную для него информацию, поэтому его внедрение представляет собой результат случайного стечения обстоятельств или цену, которую приходится платить за отношения с чужой женой¹.

¹ Стратегическая позиция любовника представляет для нас особый интерес. Он (здесь мужской род выбран нами исключительно из грамматических соображений, с таким же успехом речь может идти о любовнице) получает не только конфиденциальную информацию, но и возможность сравнительно безопасно разглашать конфиденциальную информацию о себе самом, так как реципиент не может сообщить кому бы то ни было соответствующие факты без того, чтобы не попасть в двусмысленное положение и поставить под угрозу свою собственную декларируемую позицию, а именно позицию человека, который не может получить информацию такого рода. Таким образом, стратегическая слабость тайных отношений состоит в том, что здесь открываются широкие возможности злоупотребления соответствующими фактами (если они разглашаются или становятся объектом внимания посторонних). Разумеется, в стратегической позиции любовника также имеются слабые места. Спустя какое-то время сбившаяся с правильного пути супруга, скорее всего, сочтет разумным сообщить мужу о своей непростительной ошибке или, что бывает намного чаще, со всей возможной искренностью признается ему в измене, чтобы открыть новую перспективу в супружеских отношениях. Это предательство предательства в некоторых ситуациях не является предательством, поскольку именно любовник, а не его возлюбленная (чужая жена) оказывается в полном неведении относительно того, кто и что знает. Здесь возможны две ситуации. Заблудшая жена может по секрету признаться любовнику, что она призналась мужу в измене, тем самым, по предположению, и в любовнике может разгореться утасшая страсть. Другой вариант: воссоединившаяся супружеская чета может по обоюдному согласию поставить любовника в известность о том, что все обнаружилось (и любовь иссякла), причем эта информация доводится до его сведения с обоюдного согласия супругов. Отсюда следует, что совратителю уже нечего сказать.

в) Анализ внедрения легко приводит к другому виду фабрикации — «заманиванию в ловушку» (entrapment). Дискредитирующее действие вызывается здесь провокатором, с которым, казалось бы, можно поделиться любыми секретами. Таким образом, заманивание в ловушку представляет собой активную форму внедрения (penetration): здесь не ждут компрометирующих обстоятельств (или каких-нибудь событий, которые могут быть использованы против обманываемого), наоборот, предпринимается все возможное, чтобы их спровоцировать.

Рено (ЮПИ). Вчера вечером окружной прокурор Барри Бусшер был признан виновным в склонении к лжесвидетельству. В феврале он был арестован в зале суда сотрудниками окружной прокуратуры... Бусшера арестовали после того, как был приостановлен бракоразводный процесс в окружном суде. Было установлено, что участник процесса, один из клиентов Бусшера, дал ложные показания, будто постоянно проживает в штате Невада, и, следовательно, бракоразводный процесс может производиться по законам штата.

Клиент, о котором идет речь, Бен Вуд из Окленда, штат Калифорния, показал на слушании дела по обвинению Бусшера, что он был тайным агентом окружного прокурора, но в рассматриваемый период находился в Калифорнии.

По словам Вуда, прокурор Бусшер сообщил ему, что дело «можно устроить» так, как будто бы он, Вуд, соответствует требованиям, необходимым для быстрого рассмотрения бракоразводного дела в штате Невада¹.

Самые незатейливые ловушки (entrapments) используют журналисты, а также агентства по развитию малого предпринимательства. Эти ловушки предназначены для тех, кто стремится хорошо заработать или быстро продвинуть свой бизнес, но особенно для тех, кто преследует сомнительные или рискованные цели. Так, в агентствах, которые изо всех сил старались сбыть земельные участки во Флориде, появлялась пара — журналист и его жена; они прошли все предварительные этапы сделки по покупке недвижимости, побывали даже в специальной комнате, оснащенной подслушивающими устройствами, но все-таки исчезли, прихватив что плохо лежало, а земельный участок, разумеется, остался продавцам². Большие подозрения

¹ Las Vegas Sun. 1964. December 12.

² См. статью Эла Хиршберга «Агрессивная торговля при рекламном буме»: Life. 1964. November 13. Подзаголовок статьи гласит: «Супружескую чету, подыскивавшую себе дом, обслужили по полной программе в фирме Кейп

вызывают также школы танцев, службы знакомств, консалтинговые службы по уходу от налогообложения¹, распространители печатных изданий. Роль психиатрических клиник, предназначенных быть одновременно психиатрическими учреждениями и клиниками, неоднократно понималась превратно². Специалист по ремонту телеаппаратуры также имеет основания для опасений, ибо закон может принимать различные обличья.

Нью-Йорк (Ассошиэйтед Пресс). Тереза Хит и Джоан Стефроу проверили свои телевизоры и убедились, что они находятся в идеальном состоянии, затем они порознь обратились в Агентство по прокату и ремонту телевизоров.

Мисс Хит сообщила, что служащий агентства Филип Шварц принял ее телевизор в ремонт и по прошествии короткого времени вернул его вместе со счетом на 50 долларов 30 центов. Кроме того, по утверждению клиентки, Филип Шварц заменил некоторые новые детали на бывшие в употреблении.

Мисс Стефроу засвидетельствовала, что Шварц выставил ей счет на 46 долларов за ремонт, в котором не было никакой необходимости. Вчера Шварц был обвинен в мелком воровстве и умышленном предоставлении ложных сведений о коммерческой услуге.

На самом деле домохозяйки Тереза Хит и Джоан Стефроу были агентами прокуратуры манхэттенского округа, в которую поступили жалобы на действия Шварца³.

Итак, мы рассмотрели три вида вторичного вмешательства (recontainment): скрытое наблюдение, внедрение и заманивание в ловушку. Они вызывают беспокойство в моральном и правовом отношениях, постоянно обсуждается вопрос о введении все более строгих ограничительных мер. Так или иначе, все три способа вмешательства считаются неблагоприятными; хотя их юридическая квалификация варьируется в достаточно широких пределах, остается очевидным нарушение этических норм.

Ведутся острые дискуссии о правомерности скрытого наблюдения. Например, в 1965 году в результате проведенного сенатом расследования было установлено, что при налоговых

Корал, штат Флорида». По всей вероятности, более точным описанием происшедшего был бы заголовок «Супружеская чета, искавшая, о чем бы написать статью, обслужила фирму Кейп Корал, штат Флорида, по полной программе».

¹ См. Edwards O. Many happy returns // New York Magazine. 1971. March 15.

² Такую интерпретацию допускает, например, Энн Бэрри. См.: Barry A. Bellevue is a state of mind. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1971.

³ The Evening Bulletin (Philadelphia). 1971. December 30.

инспекциях ряда городов оборудованы так называемые помещения для наблюдения — не только для того, чтобы граждане могли тайно опознавать рэкетиров, но и для того, чтобы официальные лица могли подслушивать разговоры налогоплательщиков с их адвокатами. После того как слежка за налогоплательщиками была предана гласности, представитель налоговой инспекции обещал исправить положение¹. Аналогичные эксцессы возникли вследствие миниатюризации радиопередатчиков. Этот прибор можно незаметно прикрепить к потенциальному информанту и тем самым превратить его в передвижной микрофон, с помощью которого можно записывать и передавать любой разговор, при котором информанту удастся присутствовать. Законность такого способа борьбы с преступностью рассматривалась в 1971 году Верховным судом, который вынес решение о допустимости применения средств скрытого наблюдения².

Использование ловушек регулируется нормами закона и морали в значительно большей степени, чем скрытое наблюдение³. В некоторых случаях эти ограничительные меры проистекают из глубокого понимания того обстоятельства, что обвиняющая сторона не должна настаивать на обвинении без должных оснований; совершенно ясно (так принято считать), что сам тайный агент не может поддерживать обвинение в суде. Впрочем, бывает и иначе: группа полицейских осведомителей,

¹ San Francisco Chronicle. 1965. July 14.

² Time. 1971. April 19.

³ Это налагает достаточно строгие ограничения на меры предотвращения преступлений. У. Лафейв обсуждает эту проблему в связи с борьбой с проституцией, когда агенты полиции проводят оперативные мероприятия, переодевшись в штатское. Опытная проститутка не только сразу же распознает переодетых в штатское полицейских, но и не дает никаких поводов для предъявления ей законного обвинения в проституции. Поэтому полиция сталкивается со значительными трудностями в подготовке обвинительных заключений. В ситуациях, когда не вполне ясно, была ли применена ловушка, или, как обычно указывается в апелляционных заявлениях, женщину заманили, или она подверглась «соблазнению», судьи часто отклоняют обвинительные материалы полиции. Как считают в полиции, судьи отклоняют обвинение в тех случаях, когда агент приезжал на «кадиллаке», потому что «всем известно, что полицейские ездят на дешевых автомашинах»; когда полицейский выдавал себя за водителя такси или рабочего в униформе; когда полицейский позвонил по телефону, который, как ему сообщили, принадлежит проститутке; когда полицейский остановил свою машину рядом со стоявшей на тротуаре проституткой, которая не давала видимого повода для знакомства; когда полицейский угостил проститутку несколькими порциями спиртного или провел с ней какое-то время, прежде чем приступить к делу. См.: LaFave W.R. Arrest. Boston: Little, Brown and Company, 1965. P. 458.

известная как «Свободный стрелок», опиралась в своей работе исключительно на сведения, полученные оперативным путем¹.

Несмотря на имеющиеся ограничения в формах вторичного вмешательства (recontainment) мы не должны упускать из внимания то обстоятельство, что в подавляющем большинстве случаев речь идет о борцах с преступностью. Действительно, одно из проявлений типичного для нашего времени иллюзорного сознания состоит в убеждении, что если сцена общественной жизни с ее беспомощными актерами приходит в состояние вырождения и упадка, то непридуманная, реальная жизнь творится людьми прямого действия, настоящими мужчинами, фалангой лучших представителей своего класса, подлинными художниками жизни, которые могут идти вперед не зная страха. Разумеется, на это не способны актеры, умеющие лишь изображать заданные им роли. Закон создает в некоторой степени надежный мир для этих профессиональных любителей (amateur-professionals). Каковы, например, мотивы учителя, который по заданию полиции сначала участвует в разговорах школьников о «травке»², дает им понять, что его запас наркотика кончается, потом покупает полдюжины доз у наркоторговцев, и в конце концов полиция арестовывает преступную группу, в которую входят четверо студентов³. Несомненно, в действиях тайного агента присутствует не только законное обоснование. За ним стоит государственное учреждение, и все мы хорошо сознаем, что высшая цель не только оправдывает ложь, но даже превращает ее в заслугу, и не имеет значения, что думают об этом обманутые. Это фундаментальная привилегия представляет собой род конвенции, порождающей определенный фрейм; она преобразует эгоистический интерес (self-interest) в самоотверженность и избавляет притворяющегося (misrepresenter) от аморальности лжи. Избавляет настолько, насколько может избавить игра. Но в данном случае игра объемлет собой весь мир, и ведется она против тех, кто не способен понять, что вовлечен в игру.

Упомянутые выше ограничения, налагаемые на вмешательство, касаются преимущественно тех, кого предают и об-

¹ О деятельности группы сообщалось в газете «Тайм». См.: Time. 1970. June 22.

² «Травка» (weed) — марихуана. — Прим. ред.

³ San Francisco Chronicle. 1965. June 6. Статья опубликована под заголовком «Как уничтожена группа наркоторговцев в школе "Галилей"». В газете ничего не говорилось об отношениях этого великолепного актера с учащимися после ареста наркоторговцев.

манывают. Вопрос заключается в том, что обвинитель нуждается в разумном обосновании и, следовательно, ограничении своих действий, если только он не ведет расследование в личных интересах. Что же касается заманивания в ловушку, то здесь присутствует еще одно ограничение, представляющее интерес, по крайней мере, для анализа фреймов, а именно: от какой из своих ролей должен отказаться провокатор вследствие разнородного характера его поведения? Ведь за ограничениями, налагаемыми на вмешательство, кроется осознание пределов трансформации. Например, некоторые неблагоприятные действия, направленные на то, чтобы вовлечь людей в обман, невозможно осуществить без того, чтобы не была брошена тень по крайней мере на их прямого исполнителя, не говоря о том, кто замышлял провокацию.

Таллахасси, штат Флорида. Представители руководства университета, а также управления губернатора штата выразили протест против использования студентов колледжа в качестве приманки для гомосексуалистов.

«Какой бы настоящей ни была необходимость вывести на чистую воду сексуальных извращенцев, вовлечение студентов в это дело представляется совершенно неприемлемым, — заявил декан колледжа д-р Гарри Дэй. — Надеюсь, такая практика будет прекращена».

Начальник полиции Френн Стаутамайр и его помощник Роберт Мэйдж подтвердили циркулировавшие несколько недель сведения, что студентам выплачивали по 10 долларов за работу по совместительству в качестве информаторов о лицах, занимающихся сексуальными домогательствами¹.

2. Тайное наблюдение, внедрение и заманивание в ловушку как формы вторичного вмешательства отличаются от классического надувательства одной особенностью: здесь не требуется большого оснащения, хотя игрок может играть и чужую роль. Нетрудно видеть, что тот, кто обманывает (contains) других, обнаруживает себя не только перед обманутыми, но и перед теми, кто делает свое обычное дело и нимало не притворяется.

Когда люди планируют какие-либо незаконные действия или обладают секретными сведениями, они рискуют нарушить правила поведения в своей команде и стать изменниками. Аналогичным образом, собирающиеся заняться контрабандой, вы-

¹ San Francisco Chronicle. 1965. December 29.

ведать значимые сведения путем подкупа, принять участие в вымогательстве и т. п. рискуют быть подставленными — они делают то же самое, пытаясь шельмовать; а обманутому остается только обратиться в полицию, где его, скорее всего, попросят до поры до времени вести себя как ни в чем не бывало. Заметим, что человек, который водит за нос (contains) злоумышленника, уже не нуждается в маскарade и соответствующих реквизитах (props); очевидно, ему нет нужды придумывать себе легенду. От него требуется продолжать делать то, что он обычно делает, ему отведена вполне определенная роль, у него имеется вспомогательное оборудование, он знает схемы развития ситуации¹. Центр внимания смещается: риск разоблачения этих людей посредством тайного наблюдения, внедрения и вовлечения в ловушку снижается и возрастает риск разоблачения тех, кто злоумышляет такого рода акции.

Очевидно, когда один человек вводит в заблуждение другого, фабрикатор имеет возможность контролировать (has power over) обманываемого. Разоблачение фабрикатора лишает его власти. Однако когда человек обнаруживает, что его вводят в заблуждение, стратегия его поведения не ограничивается открытым обличением другой стороны — стратегически разумнее еще некоторое время вести себя так, как будто бы он ничего не подозревает; тем самым ситуация радикально изменяется: тот, кто вводил в заблуждение, сам оказывается вводимым в заблуждение. Возможность выравнивания позиций на какое-то время исчезает, что неизбежно порождает новую словесную структуру фрейма. Хотя довольно часто происходящее имеет характер чисто мыслительной конструкции, некоторого субъективного представления, локализованного в сознании того, кто вынужден хранить в себе свое открытие, здесь происходит фундаментальный стратегический перелом, имеющий принципиальное объективное значение для всего хода событий, — это станет очевидным и принесет свои результаты впоследствии, когда обнаруживший обман убедится, что его видимая беспечность сработала в качестве хорошей наживки. Несомненно, в данном случае следовать принципу: «Действуй так, будто ничего не происходит» и ни в коем случае не обнаруживать свою догадку — самый реалистический стратегичес-

¹ Эти вопросы изложены в разделе «Нормальный внешний вид» книги «Отношения в общественных местах». См.: Goffman E. Relations in public: Micro-studies of the public order. Garden City, NY: Doubleday & Company, Anchor Books, 1967. P. 270–277.

кий ход, узловой пункт в потоке событий, где бихевиористский объективный взгляд совершенно не способен уловить фундаментальные факты.

Отсюда следует, что те, кто профессионально занимается скрытым наблюдением, внедрением или заманиванием в ловушки, сами становятся уязвимыми со стороны тех, кого они делают уязвимыми. Чтобы привести их к разоблачению, вполне достаточно того, чтобы вводимые в заблуждение (*dupes*) поняли суть происходящего, но ничем не выдали свое открытие. Продолжая вести себя по-прежнему и предпринимая специальные усилия к тому, чтобы направить противника на ложный путь, жертвы обмана могут легко обмануть обманщика, так что и любители могут нанести поражение профессионалам. Можно сказать, фрейм оборачивается другой стороной¹. Разумеется, и обманываемым, в данном случае строящим свои замыслы на переключении (*switch*), самим не чуждо некоторое вероломство; если бы они не участвовали в деятельности, которая может подорвать их репутацию, за ними не стали бы наблюдать и не заманивали бы их в ловушку. Таким образом, в данном случае мы имеем дело с контролирующим вмешательством во вторичное вмешательство (*containing of recontainment*), то есть с чем-то более многослойным, чем Большой Обман.

Сколь бы необычными ни были переключения фреймов, они всегда дают основания для осуждения и протеста. Обна-

¹ Иногда говорят «поменять местами [строки и колонки таблиц]» (*turning the tables*) или «переключить». Действия обманываемого не всегда имеют пассивный характер. Это иллюстрируется следующим примером из книжки о шпионах.

Эта операция известна под названием «переключение». Когда агент ведет слежку (*to shadow*), возможны пять вариантов. Вариант первый: хвост остается незамеченным и объект наблюдения, ничего не подозревая, выводит агента на цель. (Это бывает крайне редко. Агент, который не умеет засечь за собой хвост, не способен к выполнению служебных обязанностей.) Вариант второй: хвост замечен, но избавиться от него не удалось, в этом случае агент должен предоставить объекту возможность продолжать движение, но задача остается не выполненной. Вариант третий: хвост замечен, но объекту удалось уйти, тогда агент может попробовать сам достичь цели. Вариант четвертый: хвост замечен, объекту удается уйти, но он возвращается и начинает выяснять отношения с агентом. (Именно так я поступил с Хенгелем. В этой ситуации я лично не имел ничего против него, но это не меняет сути дела: после того как удалось отделаться от хвоста, всегда появляется искушение познакомиться с ним — по крайней мере, увидеть, как побагровеет его физиономия.) Вариант пятый: хвост замечен, от него удалось избавиться, и более того: объект становится хвостом хвоста. Произошло переключение, началась слежка за соглядатаем. См.: Hall A. *The Quiller Memorandum*. New York: Simon and Shuster. 1965. P. 147–148.

ружение подслушивающих устройств подтверждает право на невмешательство в частную жизнь, разоблачение агента свидетельствует о неблаговидности разведывательной работы (особенно если агент перевербован). Все это уже приобрело стереотипный характер. Хорошо известны разоблачения всякого рода провокаторов и искусителей (entrappers), причем речь идет не только о жанре увлекательных рассказов, якобы сочиненных проститутками. Обратимся к свидетельству, приписываемому знаменитому французскому мошеннику Пьеру Оне.

Выдавая себя за торговца героином, он заставил двух агентов Бюро по борьбе с распространением наркотиков США заманить себя в ловушку и ускользнул из расставленного капкана, получив 12 тыс. долларов за несколько мешков зелья, которое на поверку оказалось сахарной пудрой¹.

Шпионская литература настойчиво внушает мысль о том, что те, кто особенно целеустремленно стремится внедриться, сами же в первую очередь становятся объектами обращения фрейма (frame reversal). Если агент чужой страны предпринимает попытку поступить на службу в разведывательный аппарат, он должен быть готов к длительным собеседованиям и рассчитывать на то, что сам ход расспросов более или менее надежно свидетельствует о том, что с ним работают обычным порядком. Если же агент попадает под подозрение, то дознаватель сможет легко водить его за нос (to string him along) по мере накопления нужной информации.

Трижды по указанию ФБР я вызывал его на собеседование, а тем временем проверялись все его контакты; он находился в моем поле зрения до тех пор, пока ФБР не просветило его насквозь. Я чувствовал себя Иудой, когда в последнюю нашу встречу пожимал ему руку и уверял, что мы будем поддерживать контакты во всех случаях, когда возникнет такая необходимость, при этом я уже точно знал, что, выйдя из моего кабинета, он будет арестован агентами ФБР. Можно только предполагать, как сложилась его судьба².

Интересно заметить, что приемы обращения [фрейма] (reversal) получили широкое распространение в государственных учреждениях. В качестве примера приведем следующую историю, приключившуюся с британскими чиновниками в

¹ Time. 1968. January 26.

² Alcorn R.H. No bugs for spies. New York: Popular Library, 1964. P. 34.

Стокгольме во время Второй мировой войны, где они действовали в качестве подпольного представительства Лондона в Европе.

Довольно неприятная ситуация сложилась с одним бежавшим из заключения человеком, которого я буду называть Уэллсом, хотя на самом деле у него было другое имя. Он прибыл в Швецию обычным маршрутом, но его рассказ о побеге изобилует весьма подозрительными подробностями...

Наши сомнения оказались более чем обоснованными. Были веские причины подозревать Уэллса в предательстве. Из Лондона сообщили, что немцы устроили Уэллсу побег, чтобы он мог действовать в Англии в качестве их агента...

К сожалению, пребывание Уэллса в Стокгольме затянулось. Дело осложнялось тем, что в течение нескольких дней после получения нами предупреждения из Лондона не было ни одного авиарейса, которым можно было бы переправить Уэллса в Шотландию. Больше недели наши сотрудники, знавшие подлинное лицо Уэллса, были вынуждены общаться с ним, выказывая ему знаки дружбы и уважения, делать это было крайне трудно и неприятно. Особенно нелегко приходилось мистеру Райту [помощнику военного атташе по особым поручениям], с которым Уэллс делил жилье и который, разумеется, был знаком с содержанием разоблачающей телеграммы из Лондона. Случилось так, что миссис Райт в это время занималась подготовкой одного из распространенных в военное время благотворительных балов, вообще она принимала в организации балов самое живое участие. Уэллс предложил ей внести пожертвование на весьма значительную сумму, и миссис Райт, ничего не зная о витавшей над Уэллсом тени подозрений, с благодарностью приняла его предложение. Мы с неподдельным ужасом смотрели на сцену, где Уэллс, в костюме, взятом напрокат, с блеском демонстрировал фокусы. Каждый из нас чувствовал себя так, как будто мы тюремные надзиратели, находящиеся на дежурстве в камере осужденного. Мы испытали огромное облегчение, когда наконец смогли посадить Уэллса в самолет и пожелать ему удачи. Он очень нуждался в ней¹.

3. Я рассмотрел некоторые явные виды вторичного вмешательства (включая тайное наблюдение, внедрение и заманивание в ловушку), а также уязвимые точки соответствующих схем поведения. Иногда прибегают к серийному вмешательству (serial containment) — злоумышленника (plotter) берут под контроль вовсе не те, против кого он действует.

¹ Butler E. Amateur agent. London: George G. Harrap & Co., 1963. P. 125–127.

В Сьюдад-Хуарес (Мексика) двое коленопреклоненных карманных воров сумели вытащить у молящегося Андреса Кинонеса портмоне и 13 долларов; они были арестованы сотрудником полиции, который отбивал поклоны позади них¹.

В качестве второй структуры рассматривалось обращение фрейма (frame reversal): замысел обманщика обнаруживается, о чем он сам не догадывается, и те, кто был намечен жертвой обмана, решают скрыть свою осведомленность и контролировать действия обманщика. Можно указать и другие ситуации. Должно быть, возможна ситуация взаимного введения в заблуждение — что прослеживается в пьесах Шекспира. Вне всякого сомнения, может существовать та или иная разновидность конкурентного контролирующего вмешательства (containment competition), когда две стороны пытаются одурачить (to con) друг друга, при этом они знают, что другая сторона шельмует, но каждая сторона все же стремится перешельмовать (outcon) другую². Конкурентное вмешательство отчасти напоминает

¹ Time. 1953. April 20. Второй пример. В начале 1960-х годов в Неваде, когда была разработана схема компьютерного анализа игры в очко и казино еще не успели принять эффективных контрмер, стало возможным вести беспроигрышную игру. Так как схема выигрыша являла собой весьма ученую материю, ею овладели главным образом аспиранты и преподаватели колледжей — своими необычными манерами и стилем игры эти люди шокировали приверженцев английской лапты и других серьезных игроков. Так или иначе, банкометы относились к этим новым игрокам, обладавшим доселе неслыханной профессиональной подготовкой, как к туристам, случайно заглянувшим в игорный зал, — им пытались помогать, читать наставления или подсмеивались над ними. Многие из этих «профессионалов» сочли разумным поощрять банкометов в их заблуждении, чтобы избежать контрмер. Короче говоря, «профессионалы» вживались в образ простаков и старались, нередко успешно, надувать банкомета. Поскольку «профессионал» обычно затрачивал на игру гораздо больше времени, чем кто-либо другой (если не сразу выигрывал), распорядитель казино нередко прерывал игру и выпроваживал чудака. Банкомет нередко отпускал игроку комплименты, хотя в действительности находился под колпаком мнимого простофили даже тогда, когда распорядитель пытался контролировать контролирующего (contain the container).

² Герберт Эшбери в своей книге по истории азартных игр в Америке описывает героический тип подобного поведения: «Хромой игрок по имени Джеймс Эшби применял свой талант в той области, где мало кто мог составить ему конкуренцию, — он надувал почти исключительно своих друзей-мошенников». См.: Asbury H. Sucker's progress. New York: Dodd, Mead & Co., 1938. P. 205-206. Этим же славятся и шайки проходивцев — по крайней мере, это хорошо известно из художественной литературы. Яркая иллюстрация конкурентного вмешательства — кинофильм «Сыщик» Энтони Шаффера*

* Шаффер Энтони (р. 1926) — английский киносценарист и режиссер. — Прим. ред.

игры, в которых разрешается блефовать, — например, покер. Примерно то же самое происходит и в «реальном» мире. Возьмем, например, обучение ремеслу магазинного вора.

Сотрудник охраны заметил, что посетитель магазина сунул в карман бумажник из змеиной кожи стоимостью 24 доллара, но не стал задерживать подозрительного типа, который действовал совершенно открыто. Охранник предположил (и, как показали последующие события, предположил совершенно правильно), что расчет вора состоял в том, чтобы его задержали после того, как он сбросит товар (незаметно уронит бумажник где-нибудь в углу). Вполне возможно, он стал бы сопротивляться и подстроил бы так, чтобы охранник причинил ему телесные повреждения (такие случаи уже бывали). Вор мог даже расставить внешне заслуживающих доверия свидетелей в нужных местах, чтобы те подтвердили вред, причиненный ему при задержании. Это позволило бы вору взыскать с магазина компенсацию. В данном случае охранник сумел заметить, что вор сбросил украденный бумажник с помощью простого приема: он сунул бумажник мимо кармана, так чтобы тот упал на пол. Если бы вора схватили, он предстал бы в виде невинной жертвы слишком ретивого охранника, а магазин заплатил бы компенсацию за необоснованное задержание¹.

Разумеется, существуют варианты повторного контролирующего вмешательства (*recontainment*), напоминающие нам о том, что классическая мошенническая игра включает в себя свою специфическую разновидность: одна команда пытается ввести в заблуждение другую, разделяясь на две группы, некоторые из них для вида объединяются с простофилями (*dupes*), чтобы создать впечатление, будто их обоюдная цель — надуть (*contain*) вторых. Здесь следует упомянуть заключительную ретрансформацию (*retransformation*), которая позднее будет представлять для нас особый интерес, а именно секвенциальное, или последовательное, контролирующее вмешательство (*sequential containment*). В этом случае простофиля ненавязчиво посвящается в тайну предпринятой против него аферы (*containment*), хотя само это сообщение входит в замысел аферы и способствует ее успешному завершению. В качестве примера я изложу в высшей степени положительную рецензию на одобренный всеми отчет о психологическом эксперименте.

¹ Cameron M.O. The booster and the snitch. New York: The Free Press, 1964. P. 28–29.

Были обследованы 22 студента, проходивших специализированную подготовку в психологической клинике Гарвардского университета. Испытуемые субъекты (обозначим их S) в течение нескольких недель писали сочинение о своей философии жизни. Затем испытуемым сообщили, что каждому из них нужно вступить в общение с другим S, чтобы подвергнуть критике его философию жизни и отстоять свою. Во всех случаях под видом «другого S» выступал опытный адвокат, которому были даны инструкции подвергнуть философию жизни испытуемого S максимально резкой критике, указать на все ее противоречия и «нестыковки» и заставить собеседника изменить основные положения его философии жизни или отказаться от них. Производилась аудио- и видеосъемка общения каждой пары, продолжительность съемки составляла 12 минут. Затем отснятый материал демонстрировался испытуемому S, при этом фиксировались его реакции в следующих условиях: когда он смотрел фильм о себе в одиночку; когда экспериментатор Е приостанавливал фильм в особенно напряженные моменты и спрашивал у S, что означают его движения, жесты и обороты речи, что S ощущал в те или иные моменты; когда Е просил S припомнить аналогичные события из детства; когда Е просил вспомнить стрессовые ситуации, происходившие с S в течение предшествующих полутора лет, и как S пытался скрыть свои чувства¹.

III. Глубина трансформации

Начав с анализа нетрансформированной деятельности (определенной в терминах естественной или социальной систем фреймов), мы установили два основных вида трансформации — настройки (keying) и фабрикации. Мы рассмотрели также вторичные трансформации — множественные структурные расслоения (laminations) опыта и некоторые типы вторичного вмешательства (recontainment). Теперь я хочу рассмотреть более узкие вопросы: сколько слоев может заключать в себе фрагмент деятельности (strip of activity)? Как долго это может продолжаться? Насколько сложной должна быть структура фрейма, чтобы эффективно устанавливать формы организации опыта (terms for experience)?

Рассмотрим сначала потенциальную сложность опыта, внешний слой которого, оболочка (rim), — включает в себя серьезную эксплуатационную фабрику. Наиболее слож-

¹ Обзор данного исследования выполнен Л. Эроном. См.: Contemporary Psychology. 1963. November. См. также монографию Г. Нильсена: Nielsen G. Studies in Self-confrontation. Copenhagen: Munksgaard, 1962.

ную форму, несомненно, приобретает шпионаж, особенно в тех случаях, когда агенты подозреваются в двойной игре. Как было отмечено выше, агент может быть раскрыт теми, против кого он работает, и, чтобы спасти свою шкуру, будет вынужден предать своих хозяев, которые окажутся обманутыми в своих попытках обмануть противника; но впоследствии разоблаченный шпион может признаться своим бывшим хозяевам, что он был перевербован (или же будет разоблачен как оборотень), и тогда будет вынужден действовать так, как если бы он дезинформировал своих прежних хозяев, а затем был разоблачен теми, кто думал, будто им удалось перевербовать его, — и это последнее открытие ведет к очередному переключению (switch)¹.

Пределы развертывания данной ситуации вполне очевидны. После некоторого числа перевоплощений (turnings) никто не сможет поверить никому, и попытки установить, можно ли доверять сообщению агента о тех или иных фактах, рано или поздно потеряют смысл. Сколь бы высока ни была ценность агента как источника предположительно объективной информации о противнике или как канала для передачи дезинформации враждебной стороне, в конечном счете сомнения возобладают над пользой.

Рассмотрим теперь случаи трансформации, в которой в качестве оболочки фрейма (rim of the frame) выступает либо настройка (keying), либо, в худшем случае, игровая или эпизодическая фабрикация. Великолепный вход в тему дает нам Шекспир. Бродячие комедианты разыгрывают «пьесу внутри пьесы», с помощью которой Гамлет пытается воздействовать на совесть короля². В пьесе внутри пьесы изначально полагается сокровенный смысл происходящего, разыгрывается трагическое событие прошлого — убийство герцога Гонзаго — и одновременно действие, которое являет собой ключ к пониманию реальной трагедии Гамлета. Таким образом, реальность предстает в форме театрализованного фрейма. Аудитория этой внутренней пьесы, в том числе король, имеет возможность наблюдать за игрой актеров, давно знакомых Гамлету, так, как будто бы разыгрывается вполне «обычный» театральный спектакль: эта аудитория не знает исхода пьесы, но должна включиться в происходящее на сцене столь самозабвенно, как если

¹ Обстоятельства переключения рассмотрены в монографии: Goffman E. Strategic interaction. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1969. P. 56–58.

² Шекспир У. Гамлет. Акт II. Сцена III. — *Прим. ред.*

бы это происходило в реальности, более того, они должны играть [аудиторию], ясно сознавая, что разворачивается не более чем театральное действо и все происходящее на сцене исчезнет сразу же, как опустится занавес. Однако Гамлет замыслил построить пьесу иным образом. Он сам написал для актера «двенадцать-шестнадцать строк», которые трансформируют театральную настройку (*keying*), эксплуатационную фабрикацию (*exploitive fabrication*) в нечто такое, что король, зная он заранее о предстоящей сцене, непременно воспринял бы как вызов. Таким образом перед нами разворачивается сфабрикованный театральный фрейм. В то же время это часть шекспировской пьесы, разыгрываемой актерами перед настоящими зрителями. Актеры, играющие «сценическую» публику, и актеры, играющие актеров, выступающих перед этой публикой, находятся в одной и той же информационной ситуации, заданной постановщиком спектакля. А так как речь идет о трагедии «Гамлет», никакая реальная аудитория не остается в неведении относительно хода действия и финала пьесы. При этом те, кто выступает на сцене, должны скрывать свою осведомленность в фабуле спектакля, то есть вести себя совсем не так, как воспринимает их реальная аудитория. События, произошедшие в действительности, изначально трансформируются в драматическое произведение, ретрансформированное так, чтобы загнать короля в западню (*to entrap*), затем осуществляется еще одна трансформация, поскольку вся эта схема разворачивается внутри театральной постановки, а не только с помощью сценических средств. И, конечно же, масса комментариев к шекспировской трагедии представляет собой настройку (*keying*) для ее понимания.

Комедия, предназначенная для того, чтобы подчеркнуть смешную сторону в многослойном строении человеческого поведения, позволяет продвинуться в его понимании значительно дальше, чем это сделано у Шекспира. В фильме «Любовь и воровство»¹ герой, бывший преступник, вышел на пенсию — у него появились легальная профессия, жена и прекрасная новая квартира. История началась с того, что однажды он открыл дверь подозрительного вида мужчине, который предложил ему купить дешевый подсвечник. Зная, что подсвечник явно украден, супружеская чета и продавец заключают между собой молчаливое соглашение против закона — ведут торг по

¹ «Любовь и воровство» («*Love and Larceny*») — популярная американская кинокомедия, режиссер Дино Росси (1963). — *Прим. ред.*

поводу покупки вещи. Смысл происходящего явлен обсуждением стоимости подсвечника, но беседа построена как чередование фреймов: хотя торг остается не более чем торгом, он трансформируется таким образом, что стороны неявно дают понять друг другу, что им известно происхождение продаваемой вещи. Супруги уходят за деньгами в другую комнату, возвращаются и платят за подсвечник. Но в этот момент производится старая мошенническая операция — качественный подсвечник подменяется дешевой — хитрость на хитрость (*contained containment*). Герой фильма, сам профи в таких делах, видит жульничество и разоблачает продавца. В результате все три действующих лица начинают говорить на одном языке; разделяющие их фабрикация устранены. Обнаруживается, что герой и продавец бывали в одних и тех же местах и имеют общих знакомых, получается, что, по сути, они свои люди. В дальнейшем разговоре герой сообщает собеседнику факты, порочащие его самого. После этого продавец получает возможность показать свое подлинное лицо и арестовывает героя. Оказывается, он детектив, а трюк с продажей подсвечника был всего лишь подставой. Казалось бы, пойманный с поличным жулик раскрыл свои подлинные, «непосредственные» намерения и, превратившись в детектива, ловит героя и, разумеется, его супругу в расставленную сеть. Отбрасывание маскировки было частью маскировки. Теперь, после того как продавец выступил в своей второй роли детектива, обманная комбинация действительно завершилась: мужчины оставили дом — наш герой, в наручниках, со слезами распрощался с женой. Однако, когда оба персонажа сели в автомобиль, ожидавший их у подъезда, оказалось, что продавец, он же мнимый детектив, — сообщник героя и весь этот хитроумный замысел был осуществлен только для того, чтобы герой смог удрать из дома. Поэтому второй обман также был фабрикацией, но на этот раз в качестве объекта аферы выступала супруга нашего героя. Не следует забывать, что данная инсценировка представляет собой кино, т. е. всего лишь игровую фабрикацию. Если учитывать съемку эпизодов кинокартины, то в данной истории можно предполагать наличие по крайней мере еще одного слоя.

Таким образом, существует еще одно основание для разграничения уровней трансформации. Дело не в том, сколько слоев (*laminations*) нужно преодолеть, прежде чем сформируется обоснованное подозрение или станут явными дискредитирующие обстоятельства, а в том, насколько далеко можно

зайти в подобных комбинациях, если, конечно, цель аудитории состоит лишь в том, чтобы следить за ходом действия и наслаждаться сложностью интриги, а цель актеров — создавать увлекательное зрелище.

Здесь существенны два аргумента. Во-первых, сама интрига может быть очень сложной. Поскольку ход всего взаимодействия расписан в сценарии, каждую роль можно оценивать по тому, производит ли она в точности желаемый эффект, и достигается ли та реакция зрителей, на которую рассчитана данная роль. В свою очередь, желаемую реакцию может вызвать действующее лицо, которое по сценарию должно активно и живо выполнять роль подстрекателя интриги и хорошо владеть ситуацией, чтобы создавать иллюзию попадания в ловушку, хотя «в действительности» никакого попадания в ловушку нет. И так далее. Подобные сюжетные ходы не могут быть реализованы, если предписанной сценарием сюжетной линии следует только одна сторона или действующее лицо. С данной ситуацией мы встречаемся и в реальной жизни¹. Во-вторых,

¹ Здесь необходимы уточнения. Комплексность фрейма (frame complexity) может создаваться двумя способами — интенсивным и экстенсивным. Интенсивный способ опирается на однократное действие-решение (например, Шерлоку Холмсу следует сойти с поезда, чтобы избежать встречи с Мориарти) и включает в себя «зеркальную проблему»: если он думает, что я думаю, что он думает, и т. д. Такова одна из разновидностей комплексности, которая активно обсуждается в теории игр, где показано, что реальные стратегические ситуации могут оказаться не менее сложными, чем гипотетические. Экстенсивный аспект комплексности основывается на секвенциальности, или цепочках. Программа действий фабрикаторов против некоторой партии содержит в себе предположение о действиях противника, свою реакцию на эти и последующие действия противника и т. п. Хотя горизонтальная схема находит очевидное применение, если сценарий всех возможных взаимодействий расписан в деталях — как в сюжетно выстроенных комедиях и шпионских романах, — сохранить цепочку последовательных действий практически невозможно в том случае, когда прогнозируемо ведет себя только одна сторона. Даже незначительное отклонение от прогнозируемых действий в цепочке может вызвать разрушение последующих пунктов плана. «Серьезное» стратегическое мышление ориентировано на решение проблемы путем предвосхищения случайного развития событий, то есть заблаговременной выработки реакций на любое решение контрагента во всех возможных обстоятельствах, но такая схема, по-видимому, имеет жесткие секвенциальные ограничения.

В театральных сценариях случайные пересечения фабрикаций (contingencies of fabrications) часто связаны с некоторой заданной авторским замыслом принужденностью действий персонажей, чего никогда не бывает в реальности. Герои спектакля вынуждены добиваться своих целей, проходя сюжетную линию, обозначенную последовательностью контрольных точек; мало того, они обременены еще и тяжелым снаряжением. Некоторые контрольные точки преодолеваются с помощью разного рода видимостей и мистифика-

зрители зависят от опорных пунктов сюжета (framing cues), которые позволяют им ясно видеть ход повествования, а постановщики спектакля зависят от способности зрителей понимать специально включенные в сценическое действие многочисленные реплики или эпизоды; разумеется, зрители великолепно улавливают эти сигналы.

Таким образом, можно ожидать, что наиболее глубокое расслоение (layering) имеет место в мире вымысла, будь то роман, театральная пьеса или кино, — в некотором смысле этот мир нереален¹. Но эта нереальность не должна скрывать от нас тот факт, что, следя за представлением, аудитория, ориентируясь на некоторые порождающие фрейм смысловые моменты (framing cues), хорошо схватывает происходящее на сцене. Это великий урок, он свидетельствует об удивительной человеческой способности [распознавать фреймы] независимо от того, идет ли речь о реальных или вымышленных (fictive) событиях². Хороший тому пример приводит кинокритик Бела Балаш.

ций (misrepresentation), другие — посредством силовой «нейтрализации», во всяком случае спектакль никогда не обходится без непредвиденных ситуаций. Кроме того, команда может столкнуться с необходимостью разделиться на несколько групп, каждая из которых должна продвигаться вперед своим маршрутом и, соответственно, проходить свои контрольные пункты, — что предполагает не только последовательность успешных маневров, но и тщательную синхронизацию преодоления препятствий обеими группами.

¹ В литературных описаниях снов содержится аналогичная комплексность. Приведем следующую иллюстрацию: «Примером трансформации, являющейся необходимой частью внутреннего мира театрального шута, может служить антреприза Хэнсворста, сценического аналога Арлекина в венском театре XVIII века. Антреприза основана на различении самосознания — «Я» и некоторого иного состояния сознания: может «Я», а может не «Я», — во всяком случае, нечто отделенного от настоящего «Я», — и все это самым безнадёжным образом перепутано, жизнь подчиняется каким-то причудливым умышлениям, которые никак не может понять «Я» Хэнсворста. Он ложится спать, ему снится, что он спит и видит сон; в этом сне ему снова снится, что он видит сон; в этом сне — во сне сна — ему снится, что он проснулся и собирается снова лечь спать и ему снится, что он проснулся и должен заставить себя заснуть, чтобы он смог увидеть сон; ему снится, что он снова ложится спать, и в своем сне сердится на сон, что он проснулся и проводит остаток ночи без сна, бодрствуя во сне, и это бодрствование в то же самое время снится. См.: Willeford W. The fool and his scepter. Evanston, Ill: Northwestern University Press, 1969. P. 62–63.

² Мы говорим здесь о человеческой способности, поскольку у людей это получается лучше; по сути же [способность различать реальное и нереальное], имеет природное происхождение. Животные не только давали понять Грегори Бейтсону, что «это игра», но и хорошо отличали игровое действие от действия неигрового. Собака точно знает, когда ей дают трепку и когда треплют по шерсти, хотя физическое воздействие одно и то же. Г. Хедигер (H. Hediger) высказывает следующее мнение: «Животные нередко превосхо-

Аста Нильсен [датская киноактриса] однажды играла женщину, которую наняли, чтобы совратить богатого молодого человека. Нанявший ее человек наблюдал за ходом действия из-за занавеса. Аста Нильсен изображала влюбленность, зная, что за ней наблюдают. Играла она вполне убедительно: на лице ее отражалась вся гамма чувств. Тем не менее мы знали, что это была лишь актерская игра, симуляция, маска. Но по ходу действия Аста Нильсен действительно влюбилась в молодого человека. Выражение ее лица изменяется мало; она все время «регистрировала» любовь и делала это хорошо. Как еще она могла показать, что полюбила молодого человека по-настоящему? Выражение ее лица изменилось едва ощутимо, и тем не менее в лице актрисы что-то изменилось — то, что несколькими минутами раньше было притворством, теперь стало искренним выражением глубокого чувства. И тут Аста Нильсен внезапно вспоминает, что за ней наблюдают. Человек за занавесом не должен прочесть на ее лице ничего и узнать, что она более не притворяется, а по-настоящему испытывает чувство любви. Поэтому Аста делает вид, что она делает вид, будто влюблена в молодого человека. Выражение на ее лице претерпевает новое, на этот раз — трехкратное изменение. Во-первых, оно изображает влюбленность, затем показывает, что любит молодого человека искренне, а поскольку ей не разрешается по-настоящему полюбить его, на лице актрисы снова появляется притворство, подделка любви. Но теперь это притворство — ложь. Теперь Аста Нильсен лжет, делая вид, будто она лжет. Все это мы отчетливо видим в выражении ее лица, которое она прячет под двумя различными масками. Когда невидимое лицо проступает сквозь реальное, происходит нечто подобное тому, как произнесенные слова по ассоциации идей могут вызывать неизреченные и невидимые вещи, воспринимаемые только теми, кому адресованы произнесенные слова¹.

Разумеется, вся описанная сцена представляет собой фрагмент кинофильма, и играющие в ней актеры не имеют намерения обмануть аудиторию или даже породить у нее

дят человека в способности интерпретировать выражение лица дрессировщика и тренировочные сигналы, связанные с эмоциональными стимулами, по крайней мере они [животные] могут правильно отличать истину от лжи. Чтобы добиться от животного удовлетворительного выполнения команд, необходимо соответствующее выражение лица и подаваемые тренировочные сигналы должны быть подлинными; эти сигналы должны быть действительно связаны с эмоциональным состоянием животного. Как правило, животное не будет реагировать на пустые жесты и имитацию эмоций». См.: Hediger H. Studies in the psychology and behaviour of captive animals in zoos and circuses. London: Butterworth's Scientific Publications. 1955. P. 125.

¹ Balazs B. Theory of the film / Trans. by E. Bone. New York: Roy Publishers. 1953. P. 64. На этот фрагмент обратил внимание Кэй Миллер.

какое бы то ни было недопонимание; поэтому мисс Нильсен ведет себя так, чтобы аудитории было ясно, что она лжет, будто она лжет, и зрители каким-то образом воспринимают достаточное количество смысловых знаков для того, чтобы различить эти слои.

IV. Актор трансформируется

Основное различие между природной и социальной системами фреймов заключается в роли, исполняемой, в частности, индивидами. Если речь идет о природном взгляде на реальность, индивиды, как и любые другие действующие лица, не обладают никаким особым статусом, они подчиняются детерминистскому способу существования, не зависящему от чьей бы то ни было воли и не имеющему никакого отношения к морали. Если же мир рассматривается через социальную систему фреймов, индивиды ведут себя иначе. Они определяются в терминах самодовлеющей активности (*self-determined agencies*), они знают, что можно делать, а что нельзя, и несут моральную ответственность за свое поведение. Что касается моральной ответственности, то люди выполняют здесь особую роль. Эта — моральная — роль имеет диффузный характер и распространяется на многие виды деятельности. Качества, которые мы приписываем актерам, — правильное восприятие, воля, диапазон навыков, присущих взрослому человеку, незабывчивость, сопереживание другим, скромность, надежность, фиксированная социальная и личностная идентичность и т. п. — постоянно и повсеместно принимаются во внимание при межличностном взаимодействии.

Отсюда следует, что любая попытка переопределить актора и приписать ему качества, отличающиеся от вышеперечисленных, окажет глубокое влияние на всю его жизнедеятельность.

В своей рутинной жизни человек привычно смотрит на других как на природные и социальные существа, при этом без всяких усилий переплетает эти две системы фреймов. Например, практикующие врачи хорошо знают, что получают от пациента информацию двоякого рода: признаки (*signs*) и симптомы (*symptoms*), первые включают в себя объективные биологические показатели, вторые — субъективные сообщения. Аналогично при производстве весов, приводимых в действие опусканием монеты, печатные инструкции и щель для монет проектируются в расчете на вполне развитых акторов — речь идет о весах для взвешивания предметов, живых и неодушевленных.

Однако даже принимая это конвенциональное различие, мы должны учитывать случаи, когда мы помещаем индивида в социальную систему фреймов, но обнаруживаем его полное или частичное несоответствие ее критериям; тем самым сразу же вводится в дело природный взгляд на вещи, или естественная перспектива: индивид кажется мертвым или пьяным, находится в припадочном состоянии, нездоров или слишком молод для того, чтобы лучше соображать, блуждает во сне как сомнамбула, в конце концов, просто спит¹. Как будет показано ниже, существуют ситуации разночтения относительно того, какой перспективы следует придерживаться — природной или социальной. Эти разночтения могут быть обусловлены не ошибкой, а неадекватностью самих систем фреймов, в том числе правил применения или исключения той или другой системы².

Вопросы об определении статуса актора возникают и в других контекстах. Во-первых, существуют некоторые универсальные приемы публичной дисквалификации, например, когда высмеивается состояние опьянения или болезни, храп

¹ Сон — это маргинальная дисквалификация. Принято считать, что спящий не способен к социальному взаимодействию только в том случае, если раздражители недостаточно интенсивны для того, чтобы прервать сон.

² Наиболее известным примером этих космологических затруднений может служить распространенное у нас на Западе отношение к умственному расстройству в терминах природного, а не социального понимания событий. Попросту говоря, в таком предельном случае, как, например, бывает при органических поражениях мозга, имеется полное согласие относительно неправомерности использования социальной системы фреймов для всестороннего определения позиции актора; в другом случае (тоже предельном), скажем при вялотекущем психоневрозе, является общепринятым мнение о применимости к данному диагнозу обычных социальных стандартов. Когда же дело касается многочисленных промежуточных случаев, мнения значительно расходятся. Более того, один и тот же диагност, наблюдая проблемного пациента, не всегда может сформировать устойчивое представление о норме и патологии и, следовательно, не может последовательно придерживаться либо природной, либо социальной перспективы. Различные правовые предписания в области психиатрической практики (например, билли Макнафтена и Дэрхема) отражают эту трудность, но не дают решения проблемы. Обсуждение проблем диагностики и лечения психиатрических заболеваний содержится в публикациях Т. Шаша. См.: Sasz T.S. Some observations on relationship between psychiatry and the law // American Medical Association Archives of Neurology and Psychiatry. 1956. Vol. LXXV. P. 297–315; Sasz T.S. Psychiatry, ethics, and the criminal law // Columbia Law Review. 1958. Vol. LVIII. P. 183–194; Sasz T.S. The Insanity plea and insanity verdict // Ideology and Insanity: Essays on the Psychiatric Dehumanization of Man / Ed. by T.S. Sasz. New York: Doubleday & Company, Anchor Books, 1970. P. 98–112. Полезный обзор материалов о защите душевнобольных можно найти в работе Р. Донелли, Дж. Гольдштейна и Р. Шварца. См.: Donnelly R.C., Goldstein J., Schwartz R.D. Criminal law. New York: The Free Press, 1962. P. 734–854.

во сне или ребенок, играющий в «раз, два, три — замри!». (Последним изобретением в этой области стала игра, где ведомому нужно буквально повторять движения ведущего.) Именно такая схема получила воплощение в цирковой антрепризе, где клоун изображает, как у него ничего не получается¹. От этой разновидности игры остается лишь шаг до шуточного розыгрыша (*jest*), когда, предположим, человек прикидывается спящим. Он, конечно же, знает, что через короткое время сам раскроет свой розыгрыш, а те, кто попался на удочку, воспримут это в шутивно-благожелательной форме, как будто бы не произошло ничего серьезного.

Имеет смысл обсудить тему, представляющую для нас первостепенный интерес. Нередко человек прибегает к дисквалификации своего статуса как полноправного (*full-fledged*) актора, чтобы ввести в заблуждение себя или других — и в том, и в другом случае он преследует цель, недостижимую каким-либо иным способом. В результате возникает нечто такое, что не находит разрешения и завершения в шутке, позволяющей всем участникам взаимодействия прийти в общему мнению о предмете. Здесь мы имеем дело с эксплуатационной фабрикацией, которая может повлечь за собой далеко идущие последствия. Особую важность здесь имеет то обстоятельство, что подобные изменения [в статусе] актора порождают фундаментально разветвленные определения ситуации. Именно они обуславливают центральное значение, которое имеет наша концепция актора для анализа фреймов.

¹ См., например, следующее описание. «Клоун проделывает невероятно глупые вещи и, кажется, никогда ничему не учится; клоун глуп даже по убеждению ребенка. Вооружившись шваброй, он старается вымести с арены круг от луча софита, но безуспешно. Он охотно ввязывается в бесчисленные потасовки или пытается выяснять отношения с другим клоуном, причем их разногласия могли бы быть разрешены в одно мгновение, если бы кто-нибудь из них проявил хотя бы чуточку интеллекта. Клоуны действуют с потрясающей детской доверчивостью. Один без конца бьет посуду, другой поедает огромные порции пирога и, кроме того, чудовищно грязен. Иногда грязный клоун создает комическую ситуацию, которая вознаграждает его суперэго. Он снимает с себя фантастическое количество грязных рубашек и, наконец, остается в чистой рубашке без единого пятнышка. Клоуны совершенно по-детски недисциплинированны. В действиях клоунов имеется немало агрессии, равно как и мазохизма. Клоуны наносят друг другу удары, ссорятся, падают, ставят друг другу подножки. Любимое оружие клоунов — хлопушка и воздушный шарик. Они издеваются над авторитетами, передразнивают шталмейстера, полисменов, боксеров, пожарных». См.: Tarachow S. *Circuses and clowns* // *Psychoanalysis and Social Sciences*. Vol. 3 / Ed. by Geza Roheim. New York: International Universities Press, 1951. С. 179.

Начнем наше рассмотрение с экстремального случая: некто притворился мертвым. Такого рода ситуации хорошо известны в мире животных¹, отсюда переносное значение слова «опоссум». В мире людей соответствующие эпизоды сразу же попадают на страницы газет.

Плейсервилль. Вчера вечером аквалангист из Плейсервилля рассказал о том, как он в заливе Бodega попал в пасть белой акулы и притворился мертвым...

Логан сообщил властям, что он искал раковины на глубине примерно 18 футов, когда вдруг почувствовал, что кто-то схватил его за ногу. Он мгновенно обернулся и увидел, что его схватила акула...

«Я сразу же обмяк, притворился мертвым, и акула меня отпустила», — вспоминал Логан. Когда хищница отплыла, Логан быстро поднялся на поверхность и стал кричать трем своим компаньонам, находившимся неподалеку в лодке².

Аском-Сити, Южная Корея. «Я [рядовой Дэвид Л. Байби] остался в живых только потому, что не шевельнулся, когда корейский солдат³ сорвал у меня с руки часы. Я притворился мертвым...

Первое, что я осознал, — рядом со мной упала ручная граната. Она перекатилась через меня, и я скатился по склону холма... примерно 50 футов.

Я слышал, как разговаривают корейцы. Они собирали наши рожки с патронами и винтовки.

Один из корейцев подошел ко мне и посветил фонариком мне в лицо — свет показался мне красным.

Он перевел луч на мое запястье и сорвал мои наручные часы...

Я единственный из всех, кто остался в живых. Мои товарищи были убиты.

Я уцелел только потому, что притворился мертвым»⁴.

Всерьез изображать мертвеца — значит полностью дисквалифицировать себя как актора. Полезно провести сопоставление этого случая с фабрикацией физической ущербности. В

¹ См., например, монографию Г. Хедигера: Hediger H. Studies of the psychology and behaviour of captive animals. P. 52–53. Автор сообщает, что лисы притворяются спящими — обычная уловка хищника (p. 150). Рассказывают также истории о волках, имитирующих аномальное поведение, чтобы подобраться поближе к уткам. См.: Mowat F. Never cry wolf. New York: Dell Publishing Co., 1971. P. 75–76.

² San Francisco Chronicle. 1968. July 29.

³ Эпизод относится к Корейской войне 1950–1953 годов; армия США участвовала в военных действиях на стороне Южной Кореи. — *Прим. ред.*

⁴ The Boston Traveler. 1966. November 3.

нашем обществе принято различать две формы такой фабрики.

Первая форма — «симуляция» (*malinger*), притворное изображение физического недостатка с целью избежать каких-либо неблагоприятных событий. И в этом случае мы также сталкиваемся с действием, хорошо известным в мире животных¹. Речь идет о демонстрации симптомов, заключающих в себе определенные требования. Тем самым актер побуждает других подавлять социальные фреймы и интерпретировать данный сегмент своего поведения в чисто натуралистическом ключе. Когда не поднимается в приветствии здоровая рука, ее обладателя оценивают, следуя социальной схеме; когда же не поднявшаяся в приветствии рука на перевязи, все думают, что человек отказывается от некоторых правил приличия вынужденно, причем обязательно интерпретируют его поведение в медицинских терминах. Симулировать (или, как иногда говорят, «косить») — значит использовать адаптивный прием, который, по-видимому, имеет место в любой группе с жесткой субординацией. В Америке притворство наследует благородную традицию, восходящую еще к временам плантаторов².

Вторая форма симулируемой ущербности называется «истерическим синдромом», или «конверсивной реакцией»³. Истерия и конверсия приводят к тому, что индивид вводит сам

¹ Это вновь поднимает проблему интенциональности. Индивид, притворно изображающий физическую неспособность, предположительно (1) знает, что он делает, и (2) перестает притворяться в тот самый момент, когда не видит соответствующей аудитории. Животные и птицы, изображающие физическую неспособность (например, золотистая ржанка притворяется хромой), прекращают притворяться, когда жертва или хищник уходят со сцены; однако нельзя с уверенностью утверждать, будто они знают об обманном эффекте, который стал им доступен в силу естественного отбора. Г. Хедигер приводит аргументы в пользу того, что животные, испорченные постоянным общением с человеком, имитируют физическую ущербность, прибегая к двусмысленности, как и человек: «Один из многочисленных трюков, к которому прибегала четырехлетняя горилла [«Ахилл», обитатель базельского зоопарка] для установления контакта с человеком, состоял в том, что обезьяна просовывала руку сквозь проволочную сетку, ограждавшую клетку (кстати сказать, оборудованную кондиционером), и всем своим видом показывала, будто не может убрать руку обратно. Старший смотритель отдела приматов Карл Штеммер несколько раз приходил на помощь горилле, прежде чем понял цель ее жульнического приема — заручиться общением с человеком. См.: Hediger H. *Op. cit.* P. 150.

² Bauer R.A., Bauer A.H. Day to day resistance to slavery // *The Journal of Negro History*. 1942. Vol. XXVII. P. 406–410.

³ Конверсивная реакция — психогенная потеря двигательной или сенсорной активности (в том числе развитие паралича). — *Прим. ред.*

себя в заблуждение относительно своего заболевания, которое представляет собой симуляцию. Он верит в болезнь, даже если ему авторитетно сообщают о ее этиологии, не говоря уже о тех случаях, когда об этом никто не говорит. Этот хитрый маневр сегодня не столь распространен, как во времена Фрейда (когда он изучил данную «болезнь» и сформулировал причудливое понятие психосексуальной травмы как причины заболевания), но поскольку истерические реакции установлены, каждый может сослаться на теоретическое представление о способности индивида обманывать самого себя¹. Можно добавить, что диагносты, обязанные отличать симуляцию от истерии, решают очень нелегкую задачу². Стоит также заметить, что, когда симулируются смерть или болезнь, симулятор создает свои изображения в нашей системе понимания, опираясь на наше космологическое убеждение, что социальная система фреймов в любой момент должна отступить перед несчастным случаем или другим происшествием, освобождая таким образом пространство для интерпретаций, обусловленных природной перспективой.

Характерно, что, несмотря на дисквалификацию каких-либо способностей индивида по медицинским показаниям, другие остаются в блаженном неведении относительно диагно-

¹ Источники первостепенной важности — труды Й. Брейера* и З. Фрейда. См.: Breuer J. and Freud S. *Studies in Hysteria* / Trans. by A.A. Brill. 1st ed. 1895. Boston: Beacon Press, 1950; Freud S. Some points in comparative study of organic and hysterical paralyses // *Collected Papers*. In 5 vols. London: International Psycho-Analytic Press, 1924. Vol. 1. P. 42–58; Freud S. Fragments of an analysis of a case of hysteria // *Collected Papers*. Vol. 3. P. 13–146; Freud S. The problem of anxiety. New York: W.W. Norton & Company, 1938; Цитируемое положение заимствовано из публикации: Ziegler F.J., Imboden J.B. Contemporary conversion reactions // *Archives of General Psychiatry*. 1962. Vol. VI. P. 279–287. Емкий психоаналитический тезис приведен в монографии Брейера-Фрейда: «Наш опыт показал нам, что самые разнообразные симптомы, считающиеся спонтанными, или идиопатическими, формами истерии, находятся в самой тесной причинной связи с травмой, и установление этой связи делает их совершенно прозрачными. К таким каузальным факторам мы можем отнести невралгии, различного рода потери чувствительности, нередко длящиеся годами, переломы и параличи, истерические приступы и эпилептоподобные припадки, которые любой наблюдатель примет за настоящую эпилепсию, похожие на тик реакции, устойчивая рвота и анорексия вплоть до полного отказа от пищи, всевозможные нарушения зрения, постоянно повторяющиеся галлюцинации и аналогичные заболевания». См.: Breuer J. and Freud S. *Studies in hysteria* / Trans. by A.A. Brill. 1st ed. 1895. Boston: Beacon Press, 1950. P. 1–2.

* Брейер Йозеф (1842–1925) — австрийский врач, исследователь истерии. — *Прим. ред.*

² См., например, публикацию Д. Фликера: Flicker D.J. *Malingering: A symptom* // *The Journal of Nervous and Mental Disease*. 1956. Vol. CXXIII. P. 26–27.

за, поэтому сохраняется разрыв между тем, что в поведении индивида может быть поставлено под вопрос, и тем, что можно считать приемлемым. Возможность такого разрыва следует сопоставить с некоторыми другими трансформациями актора: гипнотическим трансом, опьянением и болезненным состоянием, при которых все социальные навыки актора ослабевают (причем вполне ощутимо) или сходят на нет.

Трудно удержаться от искушения описать правила или предпосылки трансформации актора (*actor transform*) в ее обычном виде. Возьмем, например, гипноз. Люди в различной степени подвержены гипнотическому внушению. Техника заключения в скобки (*bracketing*) совершенно ясна: продолжительное вхождение в гипнотическое состояние под руководством гипнотизера в начале сеанса и менее продолжительный выход из гипноза в конце (иногда для выхода из гипноза достаточно щелчка пальцами). Субъект, находящийся под воздействием, теряет волю, он с готовностью воспринимает навязанные гипнотизером неадекватные описания окружающих вещей и самого себя. Стиль поведения человека в гипнотическом трансе сравним с поведением сомнамбулы, его речь становится монотонной, голос глухим. Субъект (и это часто ощущается) неохотно выполняет задания, чуждые его моральным стандартам. Для любого транса существует своего рода временной предел. Всем сенсорным модальностям и искажениям памяти присуща галлюцинаторная способность, проявляющаяся в том, что забываются некоторые вещи, которые сохраняются в памяти в нормальных условиях. Наконец, выходя из гипнотического состояния, субъект испытывает амнезию, распространяющуюся на то время, в течение которого он находился в трансе. При получении надлежащего указания во время транса и соответствующего сигнала по его окончании субъект может совершать постгипнотические действия, подсказанные ему гипнотизером во время транса. С помощью этих приемов можно было бы технически просто воспроизводить псевдогипнотическое поведение; несомненно также, что именно с помощью таких приемов и достигается гипнотический эффект.

Несколько слов о другой трансформации актора — гомосексуализме, который является ее специфически мужской разновидностью. Гомосексуализмом принято называть и непосредственно половые акты, и членство в гей-сообществе. Здесь следует обратить внимание на еще одну сторону гомосексуализма — стиль поведения мужчины, которому присущи манер-

ность, изнеженность, женственность. Особенно впечатляет, когда эти личностные черты проявляются в сочетании с двумя упоминавшимися выше формами гомосексуализма. Гомосексуальный стиль в том виде, в котором он здесь определен, является трансформацией обычного мужского поведения, причем паттерн трансформации заимствован из стереотипа женского поведения. (По всей вероятности, к этому вопросу следует подходить очень вдумчиво и отличать трансформацию индивида, чей пол изменен по медицинским показаниям — данное обстоятельство предполагает усвоение нового стиля поведения на всю оставшуюся жизнь, — от поведения шутников, которые передразнивают возрастные, классовые и этнические стили поведения, отличающиеся от их «собственного» стиля.) Именно эта последняя трансформация со всеми привходящими обстоятельствами выступает в качестве фабрикации, средства, с помощью которого исполнитель может преднамеренно дисквалифицировать себя, чтобы избежать таких неприятных обязанностей, как воинская служба.

Трансформации актёра связаны с вопросом о пределах фрейма и позволяют кое-что узнать об их характере. В неформальных кругах нашего общества, по-видимому, с большим неодобрением относятся к явной игровой имитации болезни, опьянения или гомосексуального поведения; предполагается, что такие выходки имеют эпизодический характер и происходят только там, где каждый имеет возможность включиться в игру либо, наоборот, никто в ней не участвует. Такая игра выступает в качестве одного из средств, с помощью которых люди добиваются невероятной гибкости своего поведения в неформальном взаимодействии; в один момент человек может стать как бы совершенно другим иногда для того, чтобы высказать то, что непозволительно высказать от себя. Разумеется, такая вольность может быть встречена с некоторым неодобрением со стороны тех, кого заботит достоинство передразниваемых группы; в частности, ироническое копирование расовых и этнических стилевых особенностей (если только исполнитель по рождению не принадлежит к данной расе или этнической группе) сегодня считается менее удачной шуткой, чем лет десять назад, а гомосексуальные приколы (schticks) ныне считаются сомнительными и зависят от отношения к гомосексуализму того, кто ерничает подобным образом, — это может быть и человек, не скрывающий своих гомосексуальных пристрастий. Даже когда такого рода шуточки встречаются с не-

одобрением, само неодобрение следует нормам приличия и хорошего вкуса; в любом случае нет серьезных оснований беспокоиться о том, что шутник скомпрометирует себя своими передразниваниями.

Если перейти от игры к театральному фрейму, то вопрос о его пределах становится более отчетливым. Вплоть до недавнего времени в театре и кино гомосексуальные склонности находились под более или менее строгим запретом, поскольку было ясно, что актер не может полностью отделить себя от исполняемой роли; так, роль гомосексуалиста навлекала на актера подозрение в гомосексуализме.

Однако в отношении эксплуатационных фабрикаций пределы трансформации актора имеют очень жесткий характер. При некоторых специфических обстоятельствах, например когда военнопленный притворяется не знающим языка противника или больным, его соотечественники не только не проявляют неодобрения, но считают это своего рода доблестью. В других случаях кажется очевидным, что исполняемая роль совершенно не подходит человеку с безупречной биографией. Тогда для усиления «внутренней» связи между исполнением и ролью используются различные приводящие соображения и психиатрические интерпретации. Короче говоря, для несерьезных, развлекательных целей допускается изображать человека с сумасшедшинкой, больного, глухого или чудаковатого, но контекст изображения остается здесь вполне серьезным, продиктованным эксплуатационной фабрикацией, а не развлечением либо игрой, что влечет за собой и возможность серьезной дискредитации. Примечательно, что в последнее время в этой области многое изменилось: убеждение в том, что некоторые симуляции кладут неизгладимое пятно на доброе имя человека, уже не считается очевидным; например, современные молодые люди более, чем старшее поколение, подготовлены к тому, чтобы усваивать манеру ни к чему не приспособленного человека или гомосексуалиста, чтобы уклониться от армейской службы, и скорее всего не испытывают при этом стыда перед друзьями и знакомыми.

Еще одна проблема. Если не существует трансформации, которую нельзя было бы симулировать, то возникает вопрос о том, насколько глубоко проникает симулирующее поведение в трансформации различного рода. Очевидно, большинство кажущихся мертвыми людей действительно мертвы, а не ведут себя в каком бы то ни было смысле; вместе с тем живые определенно ведут себя к тому, чтобы стать мертвыми, и как

только тело попадает в похоронное бюро, ему придают соответствующий вид для исполнения роли¹. Нечто подобное можно сказать и о тех, кто притворяется спящим или пытается создать впечатление о своей умственной неполноценности. Однако если распространить это рассуждение на другие трансформации, проблема запутывается. Известно, что симуляция болезни предпринимается с различными целями², но остается неясным, насколько рутинными являются приемы симуляции в поведении большинства людей, называемых больными. В какой степени нездоровье присуще воображаемой ими манере поведения больных, то есть в какой степени их поведение как больных отличается от их обычного поведения? Известно, что, когда членов некоторой вертикально структурированной социальной группы (например, американских индейцев) рассматривают не как взрослых, а как детей, которым нельзя верить, они выстраивают стратегию защиты, следуя стереотипу безответственности, а иногда просто разыгрывают безответственность ради достижения своих целей³. А сами дети? В каком возрасте они могли бы прекратить вести себя по-детски?

Последний вопрос также не относится к сознательной симуляции. Мужчины часто считают женщин неприспособленными, имея в виду некоторые «нормальные» способности к выполнению физических действий. Женщины же нередко отвечают тем,

¹ Момент наступления смерти может быть предметом споров, и среди медиков не существует полного согласия относительно определения смерти; более того, использование современной медицинской техники значительно усложнило проблему. Все это имеет непосредственное отношение к этнографии медицинского обслуживания и обоснованию необходимости (или, наоборот, ошибочности) норм, регулирующих применение какого бы то ни было фрейма. И все-таки подчинение всех социологических интересов проблеме определения фрейма кажется немного излишним. Методологически полезно предположить, что социальное исследование не имеет дела с физическим или биологическим событием «в себе», — интересно, что делают из него члены общества. Необходимо также поставить вопрос, какое событие заставляет общество что-то делать с физическим или биологическим событием и как оно может влиять на социальную жизнь помимо сознания людей.

² Jones E. Simulated foolishness in hysteria // Jones E. Papers on psycho-analysis. Toronto: Macmillan Co. of Canada, 1913. P. 141-153; Cain A.C. On the meaning of 'playing crazy' in borderline children // Psychiatry. XXVII. 1964. P. 279-279; Braginsky B.M., Grosse M., Ring K. Controlling outcomes through impression-management // Journal of Consulting Psychology. Vol. XXX. 1966. P. 295-300.

³ Braroe N.W. Reciprocal exploitation in an Indian-white community // Southwestern Journal of Anthropology. Vol. XXI. 1965. P. 166-178. Более исчерпывающие пояснения см. в докторской диссертации Н. Брэйро: Braroe N.W. Change and identity: Patterns of interaction in an Indian-white community. Department of Anthropology, University of Illinois. 1970.

что подтверждают мужское отношение к ним. И та, и другая стороны придерживаются незыблемого убеждения [в правильности такого распределения способностей] и сохраняют способность действовать в соответствии с этой схемой без какого-либо притворства и саморефлексии. Тем не менее нельзя ли поставить вопрос о том, где здесь «реальные» способности, а где лишь институционально поддерживаемый предрассудок?

V. Сфабрикованные системы фреймов

В основе наших предшествующих рассуждений о фабрикации в целом и трансформациях актора в частности лежит предположение, что, хотя определенный вид деятельности принимает форму фабрикации, эта же деятельность могла бы иметь место в реальности. Речь идет о действиях, содержащих в себе род претенциозных заявлений, — это различные формы ясновидения (*second sight*), визиты гуманоидов из космического пространства, астрологические предсказания и тому подобные невероятные вещи. Фабрикуется не просто деятельность, но также возможность самой деятельности такого рода. Поскольку эти возможности основаны на вмешательстве потусторонних сил, в принципе несовместимых с системой нашего эмпирического знания об устройстве материального мира, можно утверждать (это утверждаю и я), что в данном случае речь идет о фабрикации самих систем фреймов. Таким образом, можно принять следующую точку зрения: человек, который считает себя находящимся во власти потусторонних персонажей и невольно полагается на промысл присущих ему таинственных способностей, по всей вероятности, обманывает либо самого себя и свою аудиторию, либо только аудиторию; но не подлежит сомнению, что всякий раз, когда начинают действовать потусторонние силы, кого-то обманывают¹.

¹ Об условиях, при которых формируется поведение, подверженное действию потусторонних сил, см. публикацию Т. Остеррайха: Oesterreich T.K. *Possession* // Trans. by D. Ibberson. New York: New York University Press, 1966. См. также статью А. Мэтро: Métraux A. *Voodoo in Haiti* / Trans. by H. Charteris. New York: Oxford University Press, 1959. Когда пришельцы из потустороннего мира вселяются в человека, они наделяют хозяина свойством общаться с мертвыми, предвидеть будущее, исцелять болезни, проявлять другие сверхъестественные способности. Человек в трансе ведет себя как во сне, и кажется, что он вот-вот «очнется». Существует ряд признаков перехода из транса в реальность. В отличие от сна (и гипноза) возвращение в реальность не означает неверия по отношению к тому, что привиделось во время транса.

Можно возразить, что все виды гипноза принадлежат к аналогичной форме воздействия¹, равно как и психически неадекватное поведение². Равным образом допустимо утверждать, что поведение пьяного есть прежде всего социальное поведение, соответствующее представлению трезвого о том, как ведут себя пьяные, и если вести себя, как пьяный, можно рассчитывать на определенное понимание окружающих и возможность не отвечать за свои действия³.

В этой связи возникает несколько интересных вопросов. Например, согласно психоаналитической доктрине, при некоторых формах психического стресса индивид вполне может регрессировать и вести себя, как малое дитя. В публикациях на эту тему приводятся описания того, что означает действовать, как дитя.

Когда кто-нибудь пытается проверить рефлекс своего [пятнадцатилетнего пациента], тот сопротивляется, как пугливый ребенок, который не понимает, что происходит. Некоторое время спустя он начинает реветь, в слезах вцепляется в мамину юбку. Все это завершается нечленораздельными воплями: «Х-а-а-чу тямой, в-я-я-зьми меня тямой». Он отпихивается и от меня, и от матери, когда мы пытаемся успокоить его, ведет себя, как безутешный младенец, и в конце концов мать вынуждена увести его домой.

¹ Возражение (которое я разделяю) состоит в том, что субъекта постепенно вводят в социальную ситуацию, в которой он чувствует себя обязанным поддерживать точку зрения гипнотизера, а именно: что существует такое явление, как гипноз, и что субъект попадает под действие гипноза. Гипноз на сцене, несомненно, такого же порядка. Классические положения теории гипноза как «разыгрываемого сценического действия» изложены в работах: Sarbin T.R. Contributions to role-taking theory: I. Hypnotic behavior // Psychological Review. 1950. Vol. LVII. P. 255–270; Orne M.T. The nature of hypnosis: Artifact and essence // Journal of Abnormal and Social Psychology. 1959. Vol. LVIII. P. 277–299; Sutcliffe J.P. «Credulous» and «sceptical» views of hypnotic phenomena: Experiments on esthesia, hallucination, and delusion // Journal of Abnormal and Social Psychology. 1961. Vol. LXII. P. 189–200. В недавно опубликованной работе П. Спэноса высказано предположение (в терминах, близких к теории фреймов), что гипнотизируемые субъекты не столько сотрудничают с гипнотизером в качестве добровольных исполнителей роли гипнотизируемого субъекта, сколько соглашаются сотрудничать с гипнотизером, мысленно стремясь к фантастическому сценарию, который придает смысл всем командам гипнотизера. См.: Spanos P.N. Goal directed fantasy and hypnotic performance // Psychiatry. 1971. Vol. XXXIV. P. 86–89.

² См., например, работу Т. Шеффа: Scheff T.J. Being mentally ill: A sociological theory. Chicago: Aldine Publishing Company, 1966. Особый интерес представляет глава 3 «Нездоровье как социальный институт».

³ MacAndrew C., Edgerton R.B. Drunken comportment. Chicago: Aldine Publishing Company, 1969.

Изменение его речи хорошо согласуется с его младенческим поведением; хорошо известно, что одна из отличительных черт речевой артикуляции маленьких детей состоит в замене задних палатальных звуков соответствующими передними¹.

Слабоумию присущи все характерные особенности детскости, а именно полная безответственность, явно бесцельное непослушание ради непослушания, абсурдность, глупость и невежество, граничащие с идиотизмом².

Разумеется, такое поведение можно наблюдать не только у подростка, но довольно часто и у вполне нормального взрослого, пытающегося вести себя так, как, по его представлению, вел бы себя ребенок, напоминаящий его самого, каким он был в раннем детстве, — тогда он сознательно и открыто пытается изобразить короткий отрезок своего «детского» поведения как бы понарошку, играя. Эрнест Джонс идет дальше и приводит аргументы в пользу сходства такой модели не с детским поведением, а с детской версией детского поведения.

Следуя Фрейд, я отметил в своей работе, что специфическая форма слабоумия, иногда наблюдаемая у склонных к истерии взрослых, имеет точную аналогию с приступами преувеличенной детскости, в которые время от времени впадают некоторые дети. Будучи ярко выраженными, такие приступы предшествуют нервному хихиканию, безудержному смеху или взрывам рыданий. Мотив, побуждающий поведение таких детей, — обман взрослых членов семьи: чтобы те думали, будто дети «слишком малы, чтобы понимать [что делают взрослые]». Тем самым дети добиваются, чтобы взрослые перестали обращать внимание на их присутствие³.

Рассматривается ли регрессия как реальное как-бы-детское поведение или как симуляция поведения, которое актер принимает за детское поведение, объяснение остается одним и тем же, а именно: действия актера не являются целенаправленными и осмысленными, он не притворяется с целью создать ложное впечатление; в действительности он сам не создает свою симуляцию. Проблема состоит в том, присутствует ли в действительности такой самообман. Во всех случаях свое-

¹ Jones E. Simulated foolishness in hysteria // Jones E. Papers on psycho-analysis. Toronto: Macmillan Co. of Canada, 1913. P. 145–146.

² Ibid. P. 150.

³ Ibid. P. 150–151.

го отчетливого проявления регрессия может быть способом распознавания обмана.

Некоторые дополнительные соображения. В нашем обществе, где возникают рационально обоснованные сомнения в сфабрикованной системе фреймов, может возникнуть развлечение особого рода — сверхъестественные системы фреймов симулируются без особых претензий на доминирование. Похоже на то состояние, которого достигли сегодня сеансы «чтения мыслей» и другие магические шоу¹. Еще десять лет назад фокусника или прорицателя представляли как действительно обладающего некоторым умением; аналогичным образом гипнотизер, выступающий сегодня в ночном клубе, демонстрирует настоящий гипноз.

Наконец, очевидный вопрос. Что, если большинство членов какого-то инопланетного общества верят в действенность системы фреймов, которую мы (или, по крайней мере, некоторые из нас) считаем совершенно неправдоподобной? Можно ли и должно ли в таком случае говорить о фабрикации?

Вера в общение с мертвыми, учение об их воздействии на нас как на источник нашей силы и наших возможностей представляет собой хорошую иллюстрацию данной проблемы и одновременно открывает ее решение. Несомненно, есть общества, значительное число членов которых верят в такую возможность. Перед исследователем открывается великолепная возможность показать, что эта вера несет в себе реальные социальные функции, что люди, которых считают наделенными особым даром [общения с мертвыми], выполняют реальные социальные роли и все это имеет реальные социальные последствия для тех, кто подвержен их воздействию. Но все-таки те, кто якобы общается с мертвыми, в действительности не могут это делать. Что бы ни происходило при общении людей друг с другом, это общение заведомо не может состояться, если один из них мертв. Сколь бы глубоко ни укоренилась в том или ином обществе вера в общение с мертвыми, всегда сохраняется возможность дискредитации этой веры (даже в рамках самой этой системы представлений) с точки зрения обычного человеческого общения². Очень непростым вопросом является

¹ Между магами и прорицателями существуют терминологические расхождения: одни предпочитают термин «сверхъестественный» термину «паранормальный». Здесь я снова должен сослаться на М. Труцци: Truzzi M. Op. cit.

² Этот аргумент можно рассматривать как этноцентрический, как вид наивно-го распространения нашей веры в западную науку на общества с совершен-

отсутствие эффективной проверки валидности систем фреймов, нередко это касается проблем, имеющих важное социальное значение. Ни одно верование не может играть решающую роль, а сопоставление конкурирующих схем (frame of reference) невозможно. Или незначительна заинтересованность в публичном обсуждении существующих альтернативных схем, или на них обращается мало внимания.

но иными системами верований. Но такого рода релятивизм также может быть наивным. Западную науку можно рассматривать как одно из проявлений общего эмпиризма и рационализма, хотя бы элементы которых должны присутствовать в отдельных секторах каждого общества, в противном случае непрерывное воспроизводство жизни членов общества никогда не будет достигнуто.

Деятельность за фреймом

Сколь бы многообразными ни были формы человеческой деятельности, они регулируются фреймами, которые снабжают основных участников взаимодействия нормативной информацией о том, что должно находиться в фокусе их внимания. В том же месте действия и в то же время неизбежно возникают совершенно иные режимы и линии развертывания деятельности (включая коммуникацию в ее узком смысле). Они существуют обособленно от официального стержневого режима взаимодействия и воспринимаются (если вообще осознаются) как нечто побочное. Иными словами, участники ситуации взаимодействия реализуют основную — сюжетную — линию своей деятельности сквозь массив событий, которые воспринимаются как лежащие за пределами фрейма и тем самым являются второстепенными по отношению к тому, что квалифицируется как основное действие.

Несомненно, люди могут лишь создавать видимость вовлеченности в ситуацию и лишь декларировать соответствующий ключевой интерес, в то время как их внимание занято другим. При этом попытка управляться с этими видимостями может сама по себе отвлекать от того, что должно находиться в фокусе внимания, и это создает специфические напряжения в интеракции¹. И хотя все это имеет чисто исследовательское значение, мне прежде всего хотелось бы выяснить, что людям позволено (или предписано) считать своим официальным интересом (предметом участия в ситуации), оставляя за скобками вопрос, что они считают таковым в действительности.

Воспользуемся метафорой: в какую бы ситуацию ни обнаружил себя вовлеченным индивид, он будет в состоянии придерживаться основной линии деятельности, и диапазон моментов, воспринимаемых как основные или побочные, будет варьировать от ситуации к ситуации. С точки зрения участников речь здесь идет об их способности распознать и должным образом обработать входящий стимул; а с точки зрения самой

¹ Этот тезис подробно изложен в монографии «Встречи», глава «Развлечения и игры». См.: Goffman E. Encounters: Two studies in the sociology of interaction. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1961. P. 41–45.

ситуации — о канале, или треке, в который организуются элементы ситуации. Можно было бы продолжить рассуждения в рамках этой метафоры и говорить о существовании нескольких каналов побочной деятельности — цепочек поступков или событий, прочитываемых участниками ситуации отдельно от основного сообщения¹.

I

Важной особенностью любого отрезка деятельности является способность его участников «игнорировать» параллельные события — как в действительности, так и на уровне представления. «Игнорировать» означает здесь полное отключение внимания и осознанного контроля. Эта способность участников [к селекции] и соответствующий канал ситуации охватывают широкий спектр потенциально отвлекающих событий, которые представляют угрозу для адекватной вовлеченности в ситуацию независимо от места происходящего.

Некоторое представление об этом механизме можно получить, рассмотрев крайние случаи «игнорирования». Например, такой случай, где игнорируется важное событие, произошедшее в отдалении от места его игнорирования.

Пекин. Вчера вечером президент Ганы Кваме Нкрума публично проигнорировал государственный переворот, в результате которого был низвергнут его режим, и объявил о намерении продолжить свою миротворческую миссию во Вьетнаме. Нкрума казался напряженным и мрачным, однако выступил на торжественном банкете, организованном в его честь китайскими коммунистами, как будто в его стране, где армия захватила власть, ничего не произошло.

Представители китайской стороны также вежливо воздерживались от каких-либо публичных заявлений по поводу переворота, который произошел во время перелета Нкрумы из Бирмы в Китай.

Нкрума, в обычном темном кителе, покроем напоминающем униформу руководителей Китая, поднялся на сцену после обеда, чтобы говорить, главным образом, о необходимости укреплять солидарность стран Азии и Африки.

После речи низложенному президенту аплодировали вежливо, но без энтузиазма.

Весь вечер прошел в натянутой, ненормальной и почти нереальной обстановке, вызванной ситуацией, не имеющей прецедента

¹ И. Гофман использует здесь аналогию с магнитофонной записью, где также существует несколько дорожек (треков), одна из которых может выступать как основная, другие — как вспомогательные. — *Прим. ред.*

в протоколе официальных визитов, который обычно строго соблюдается Пекином¹.

Возьмем для примера игнорируемое событие, происходящее в непосредственной близости от места действия.

Марк Рудд поднялся со своего места и медленно, не торопясь, направился к алтарной части церкви Святого Павла. Несколько сот преподавателей и сотрудников Колумбийского университета благопристойно зашевелились на своих местах, когда вице-президент университета Дэвид Б. Трумэн приготовился произнести речь в честь Мартина Лютера Кинга², убитого в Мемфисе за несколько дней до этого. Повернув направо, Рудд поднялся на клирос и наперерез вице-президенту подошел к микрофону. Трумэн остановился. Микрофон молчал.

«Доктор Трумэн и президент Керк наносят моральное оскорбление памяти доктора Кинга», — спокойно сказал Рудд, наклонившись вперед над аналоем. «Как, — обратился он к залу, — руководители университета могут превозносить человека, который отдал жизнь, пытаясь объединить работников санитарно-гигиенических служб, если сами они долгие годы боролись против объединения работающих в университете чернокожих и пуэрториканцев? Как эти администраторы осмеливаются возносить хвалу тому, кто боролся за человеческое достоинство, когда они сами украли землю у обитателей Гарлема? Как могут представители Колумбийского университета превозносить человека, который проповедовал ненасильственное неповиновение, если они наказывают своих студентов за мирное выражение протеста?» «Доктор Трумэн и президент Керк наносят моральное оскорбление памяти доктора Кинга, — повторил Рудд, — поэтому мы выражаем протест их непристойному поведению». Он сошел вниз, слегка сгорбившись, прошел по центральному проходу между рядами и вышел через главный вход на апрельское солнце. За ним последовало еще человек сорок. Трумэн продолжил свой путь к микрофону и произнес поминальную речь, как будто ничего не произошло³.

И конечно, классическим примером является образцовая воинская дисциплина.

¹ San Francisco Chronicle. 1966, February 25.

² Кинг Мартин Лютер (1929–1968) — баптистский проповедник, один из руководителей борьбы за гражданские права негров в США. — *Прим. ред.*

³ Avorn J.L., et al. Up against the ivy wall. New York: Atheneum Publishers, 1969. P. 28.

Лондон. Женщина, приехавшая в британскую столицу и осматривавшая достопримечательности, была столь глубоко потрясена, что закричала от страха, наблюдая вчера за часовыми, замершими в карауле у стен дворца Святого Иакова.

Один из часовых поранился о штык, кровь текла по его руке. Караульный стоял неподвижно, взор устремлен вперед, губы сжаты. Вскрикнувшая женщина и еще одна дама из группы туристов выбежали вперед, чтобы перевязать руку караульного носовым платком.

Но тот не пошевелился до тех пор, пока констебль не вызвал караульного офицера: пришла смена, и раненый часовой ушел с поста строевым шагом, взор — вперед, губы сжаты¹.

Этот отрывок позволяет сделать следующий вывод: если фрейм предполагает, что индивид должен полностью слиться со своей внешностью и выступать в качестве ее стандартного элемента — как это принято в хореографии, — то здесь должен быть предусмотрен особый механизм устранения сбоев — такой, чтобы процесс устранения выглядел как часть сцены, как будто все представление происходит на подводной лодке, где имеется специальный шлюз, с помощью которого можно выбраться наружу, не затопив то, что остается внутри. Поэтому, чтобы убрать со сцены танцовщика, «выбитого из фрейма» (предположим, он упал в судорогах), нужно внепланово опустить занавес.

Когда она впервые увидела, как послушница упала в обморок во время церковной службы, она против всех правил не могла оторвать глаз от происходящего. Ни одна монахиня, ни одна послушница даже не взглянули на рухнувшую на пол белую фигуру, хотя это произошло среди множества людей. Требник упал на пол, будто послушница бросила его нарочно. Но молебен продолжался. Некоторое время сестры, стоявшие поблизости, казались равнодушными извергами, как будто бы их не касалось, что послушница упала в обморок, как будто бы она, белая как мел, не распласталась перед ними на ковре. Потом Габриэль увидела, как по проходу между рядами прошла послушница, отвечающая за состояние здоровья сестер. Она потянула за рукав сестру, стоявшую ближе других, та сразу же поднялась и помогла вынести потерявшую сознание, они миновали сотню голов, из которых ни одна не повернулась, и две сотни глаз, которые ни на мгновение не оторвались от алтаря².

¹ San Francisco Chronicle. 1962. June 17.

² Hulme K. The Nun's Story. London: Frederick Muller, 1957. P. 37–38.

Церемониальный декорум, например этикет военного плаца, позволяет поставить общую проблему игнорирования. Главное здесь заключается в том (по крайней мере, так считается), что в какую бы деятельность индивиды ни были вовлечены, какую бы роль они ни играли, как исполнители, как человеческие машины они неминуемо сталкиваются с зависимостью от физиологии, в желании сменить позу, почесаться, зевнуть, кашлянуть — можно перечислить целый набор действий, подпадающих под категорию «высвободить животность». Существует четыре способа преодоления этих маленьких настоятельных побуждений. Первый способ — подавить их. Так, нормы приличия, бытующие в среднем классе, предполагают подавление любых физиологических проявлений, связанных со скоплением газов в желудке и кишечнике. Второй способ — относиться к подобным проявлениям, когда они случаются, так, как будто их не было. (Именно эти два подхода используются в рамках церемониальных решений.) Иногда они содержат формальное приспособление, посредством которого исполнитель роли в процессе исполнения может попросить разрешения выйти за пределы сцены, чтобы там сыграть в другом режиме — осуществить «высвобождение». В этот момент он на время выпадает из фрейма. Это разновидность механизма, обозначенного при рассмотрении ситуации с выведенными из строя актерами, которые не в состоянии самостоятельно осуществить должным образом оформленный выход из церемонии¹. Третье решение — скрыть свое «моральное падение» от взора других, начав изгибаться, вертеться, корчиться или пытаться спрятать непристойное отправление в той части тела, которая скрыта от взора других людей. Четвертое, что можно сделать, — это провозгласить себя приверженцем либеральных ценностей в данной области. Тогда появляется возможность акцентировать соображения собственного удобства, открыто прося разрешения сделать *это* или извинения за уже сделанное *это*, в расчете на то, что требования роли не столь строги, чтобы не позволить себе минутное выпадение из нее. В последних случаях актер акцентирует свои животные позывы, тогда как другие присутствующие игнорируют его акцентирование. Именно так в начале выступления докладчик может на мгновение выйти из фрейма, чтобы молча поприветствовать

¹ Хорошим примером здесь является типичный для старой школы сигнал, когда ребенок указывал, поднимая вверх один или два пальца, что ему нужно выйти из класса.

знакомого члена аудитории или обменяться любезностями с председателем, а во время доклада сделать при случае паузу, чтобы выпить воды, протереть очки или разложить поудобнее конспекты. Равным образом, он может по ходу доклада проваливаться в параллельно протекающие (довольно продолжительные) зафреймовые действия: вертеть ручку или переключать предметы на кафедре.

Наряду с парадно-церемониальными практиками, где отвлекающая погруженность в сторонние процессы допускается в строго ограниченных пределах, существуют не менее формальные настольные игры — шашки, например, — в которых требования к дисциплине минимальны. Здесь отвлекающие внимание события легко отделяются от хода игры. Исполнитель как игрок обязан следить за состоянием игры и стремиться доставить — здесь, конечно, может понадобиться в какой-то степени физическая выдержка — свою фигуру в нужную клетку в нужное время. Но параллельно с этим — за пределами игрового поля — он уже просто как человек вправе углубляться во множество сторонних и второстепенных видов деятельности. Возможно, как будет показано ниже, так происходит потому, что способность настольных игр создавать вовлеченность столь высока, что здесь не требуется дополнительных формальных ограничений. Кроме того, действующие единицы в настольных играх — фишки, фигуры, а не люди, поэтому индивиды, которые управляют ими, могут позволить себе всякого рода прегрешения — в конце концов, сами фигуры во время игры не хлюпают носом, не чешутся и не чистят трубку, проявляя безупречность и дисциплинированность оловянного солдатики.

В то же время оба этих крайних случая — военный плац и настольные игры — можно противопоставить драматургическому действию. Театр даже в большей степени, чем плац, требует от исполнителя отрешения от сиюминутных телесных позывов и прочих отвлекающих моментов, но делает это с учетом особой синтаксической значимости потенциальных разрывов. Не взирая на требования конкретной роли в конкретном акте, на сцене проектируется целая «естественная» личность, полнокровная сущность. Исполнителю как таковому приходится *проигрывать* соответствующие физиологические проявления, так как обычно различия между ним и его персонажем таковы, что актер должен компенсировать их с помощью игры, если ему необходимо изобразить живого человека, создать заверченный

целостный образ. Конечно, эти побочные телодвижения будут заблаговременно вписаны в план взаимодействия на сцене и никоим образом не вызовут несанкционированного погружения в сторонние виды деятельности. Если же актеру не удастся удержаться в прописанном сценарием русле, он предпримет попытку выдать свои телесные отправления за проявления его персонажа, как будто произошедший сбой является частью сценария. Его партнеры по сцене могут попытаться подыграть ему и скорректировать свои собственные действия так, чтобы вся сцена выглядела «естественно». Но если эти попытки не увенчаются успехом, то провал будет глубочайшим, возможно глубже, чем замешательство, которое может произойти на параде или в любом другом действе с высокими требованиями формальности. Потому что в театре в случае неудачи рушится не отдельная роль, а целая личность, ощущение «неестественности» распространяется на остальных персонажи, и в результате [зрителям] становится очевидна несостоятельность всего действия¹.

Игнорируются не только события, но и люди. Телохрани-тели, швейцары, обслуживающий персонал регулярно выступают как не-люди, присутствующие в физическом плане, но воспринимаемые, как не-присутствующие. (На правительственных, академических и деловых встречах время от времени появляется молодая женщина, которая приносит кофе, бумагу, сообщения из внешнего мира и т. д., при этом выражая всем своим видом — походкой, манерой говорить и сидеть, — что она претендует на ничтожно малое пространство и что все, что она делает, не заслуживает внимания и должно игнорироваться.) Конечно, здесь есть пределы. Во время антивоенных вы-

¹ Аналогичным образом, когда зал видит, что актер забыл роль, и при этом слышится шепот из суфлерской будки, под угрозой оказывается вся сценическая иллюзия, но не только из-за ошибки провинившегося актера. Опять же речь идет о синтаксическом уровне представления — именно там возникает сбой. Можно представить себе актера в нарисованном мире, забывшего слова и нуждающегося в суфлере, но сложно вообразить равносильную оплошность в повседневной жизни, которая так же глубоко врезается во внесценическую реальность, как забытые слова в театральное действо. На ум приходит что-то вроде человека, представляющего свою жену новым знакомым и внезапно осознающего, что не помнит ее имени. Исключением являются дети, легко переносящие любые ляпсусы на сцене, что, собственно, свойственно и их аудитории. Это происходит лишь потому, что никто не ожидает, что детское представление способно полностью поглотить внимание; акцент делается на стараниях маленьких актеров, а не на театральном эффекте. По этой же причине детям позволяется — и они пользуются этой привилегией — совершать оплошность и во внесценическом взаимодействии. Это частично раскрывает значение выражения «быть ребенком».

ступлений в Окленде в 1967 году¹ врачи и священники, соответствующе одетые, рассчитывали, что их будут воспринимать как нонкомбатантов, как находящихся вне столкновений, но были задержаны полицией. Впоследствии, подавая официальные жалобы, они отмечали, что их права — то есть права *как бы* не участвовать в событиях — были нарушены².

Если рассмотреть трансформированное взаимодействие, такое, например, как сценическая постановка, мы увидим, что оформление материала производится путем установления четкой границы области деятельности и определения набора действующих лиц, а также посредством достаточно высокой способности игнорировать события, не являющиеся частью данного смыслового поля. В неевропейской театральной традиции обнаруживается ряд радикальных иллюстраций этого феномена.

Японская кукольная школа *бунраку* дает нам один из самых ярких примеров локализации зрительского восприятия, так как требует от публики отвлечься от того, что на сцене присутствуют три кукловода, которые работают с единственной куклой. Ясно, что, не рассчитывая актеры на организующую силу такого избирательного невнимания, аудитория не могла испытывать удовольствие от выступления³.

Европейские зрители на китайских представлениях одновременно удивляются и возмущаются тем, что на сцену выходят рабочие и спокойно делают свое дело. Но для посвященной публики не-театральность одежды рабочих является достаточным основанием, чтобы маркировать их присутствие как иррелевантное, равным образом как иррелевантное воспринимается попадание в поле зрения ответственных подходящих к своей работе билетеров, препровождающих опоздавших к своим местам⁴.

Зрители, конечно, не одиноки в своей готовности игнорировать то, что маркируется фреймом как иррелевантное.

¹ Имеются в виду массовые демонстрации против войны во Вьетнаме. — *Прим. ред.*

² Cannon T. Barricades in Oakland // The Movement. November 1967. P. 3.

³ Hanck G.L. A Frame analysis of the puppet theatre. Unpublished paper. University of Pensilvania, 1970.

⁴ Langer S.K. Feeling and form. New York: Charles Scribner's Sons, 1953. P. 324. Конечно, с тех пор как Лангер написала эти строки, драматурги и режиссеры в поисках новых решений уже не раз успели прибегнуть именно к этим театральным практикам. Нет такой практики, которая, выйдя из употребления, не послужила бы основой для нового приема. В целом, здесь следует говорить именно о театральных *практиках* и *конвенциях*, а не о жестких правилах.

Изображаемые актерами персонажи целенаправленно игнорируют активность зрителей. В театре игнорируются ерзанье в креслах, опоздания и т. п., на спортивных состязаниях обычно не обращают внимания на беснующихся болельщиков, игнорируется свист трибун на боксерском или баскетбольном матче.

Границы невнимания варьируют достаточно широко. Говорят, что солдаты в пылу сражения способны переносить ранения, не чувствуя боли, и до возвращения в лагерь не подозревать, что с ними что-то не так. Однажды я был свидетелем того, как в казино в центре Лас-Вегаса возник пожар. Едкий запах гари со второго этажа начал проникать на нижние этажи здания, раздался вой сирены, пожарные в боевом снаряжении ворвались в помещение и побежали вверх, дым повалил вниз; когда в конце концов пожарная команда уехала, оказалось, что все это время на первом этаже крупные продолжали свою работу, а посетители играли. Еще как-то ночью в том же казино я видел, как разносчица коктейлей ввязалась в драку с клиентом, порвала у него на спине рубашку и выставила его вон — и все это не привлекло никакого внимания окружающих. В то же время те, кто когда-либо работал на полях Шотландии, хорошо знают, что достаточно малейшего повода — ворона пролетит, собака пробежит, прохожий пройдет, — чтобы все приостановили работу и внимательно проследили за происходящим. На театральной сцене актеры, выстраивая характер, часто готовы воспринять как *не-происходящее* вызванную опоздавшими возню в зрительном зале, позвякивание дамских украшений, кашель, чихание, шуршание конфетными обертками, преждевременные аплодисменты, ерзание в креслах и т. д., но отказываются терпеть, когда их фотографируют. Это иногда происходит и с музыкантами.

Верхом нелепости стало происшествие во время сольного концерта Андреса Сеговия¹, когда какой-то ненормальный из зала внезапно встал и попытался сфотографировать его, — тут маэстро остановился и выкрикнул в сердцах, трогательно коверкая язык: «Невозможно, пожалуйста!»²

В театре также имеется четкая тенденция фокусироваться в каждый данный момент времени на одном говорящем, при

¹ Сеговия Андрес (1893–1987) — испанский гитарист. — *Прим. ред.*

² San Francisco Chronicle, 1968, March 24.

этом другие находящиеся на сцене актеры могут проявлять какую-то активность; при этом предполагается, что все вместе должно восприниматься как происходящее одновременно. В радиопостановке подобная комплексность уже недопустима, так как считается, что мы обладаем меньшей способностью вычленять звуки, чем зрительные образы.

Способность управлять вниманием (игнорировать либо акцентировать сообщения) серьезно варьируется в зависимости от времени и места. Очевидно, что сегодня посторонние звуки, доносящиеся из зала, относительно слабы по сравнению, например, с практикой XVIII века, поскольку дисциплинированность сценического поведения сейчас гораздо выше, чем во все предшествующие периоды истории европейского театра.

Требование, предполагающее, что все пьесы должны строиться в непрерывном ключе и обладать нарастающей напряженностью, не перешло еще в разряд неоспоримых истин, хотя и является фундаментом всей западной театральной традиции. Неразбериха в зале, постоянная смена персонажей при поднятом занавесе, потребление еды во время представления характерны для европейского театра всех эпох вплоть до новейшего периода. Один пример: в английских театрах периода Реставрации можно было не только перекусить, выпить и поиграть в карты, допускались также дуэли и тайные свидания¹.

Существуют, конечно, исторические свидетельства о случаях, когда отвлекающего материала было слишком много, что приводило к тотальному беспорядку, крушению театрального фрейма. Но это «слишком много» было действительно многовато по современным стандартам.

Но что больше всего побуждало к необузданности, так это зрительские места, установленные прямо на сцене, — те самые «двенадцатипенсовые стулья» времен Бенджамина Джонсона², в которых любила располагаться золотая молодежь той поры. Эти театралы не только обменивались приветствиями друг с другом и обращались с речью к залу, когда чувствовали к тому предрасположенность, но и нередко самым прямым образом вмешивались в игру актеров. Однажды, например, Пег Уоффингтон³ сумела сыграть роль Корделии в объятиях занимавшего стул на

¹ Gorelic M. *New theatres for old*. New York: Samuel French, 1955. P. 62.

² Джонсон Бенджамин (1573–1637) — английский драматург и поэт. — *Прим. ред.*

³ Уоффингтон Пег (настоящее имя Маргарет Уоффингтон) (1714–1760) — ирландская актриса. — *Прим. ред.*

сцене любвеобильного театра. Миссис Сиббер¹ в сцене в склепе (в спектакле «Ромео и Джульетта») нередко доводила публику до экстаза, включая и ту сотню или около того зрителей, что присутствовали в склепе вместе с ней².

Следует также рассмотреть акустический аспект проблемы: возможно, некоторые звуки сами по себе сложнее игнорировать, чем другие — без учета абсолютного уровня громкости³. По-видимому, в нашей культуре звуки, повторяющиеся с неравными интервалами, обладают большим отвлекающим потенциалом, чем регулярные звуки. Кроме того (как будет показано ниже), звуки, вводящие неоднозначность, — в отношении которых неясно, из какого фрейма они доносятся, — отвлекают.

II

Выше была обозначена мысль о том, что во время любого рода деятельности, детально регулируемой фреймом, человек, как правило, обнаруживает, что параллельно протекают другие потоки деятельности. Последние воспринимаются как лежащие за пределами фрейма и подвергаются систематическому игнорированию, в отношении их не допускается проявление интереса или внимания. Отталкиваясь от широкой метафоры, мы рассуждали о двух одновременно играющих треках, где основной трек, несущий сюжетную линию, сопряжен с побочным треком, оставляемым без внимания. Теперь на очереди второй вид деятельности за рамками фрейма, который находится в еще более тесном переплетении с деятельностью основной. Этот вид деятельности остается в значительной степени неизученным.

В действиях, подразумевающих совместное участие, всегда присутствует поток знаков, которые ничего не приносят в содержание деятельности, но выступают средствами ее регуляции, размечивания, артикуляции и маркировки ее различных компонентов и фаз. Здесь можно говорить о направляющих сигналах (*directional signals*) или о содержащем их треке⁴.

¹ Миссис Сиббер (1714–1766) — английская актриса. — *Прим. ред.*

² Tait S. English theatre riots // *Theatre Arts*. 1940. Vol. XXIV. P. 97.

³ Концепция предложена Джоном Кэри. См.: Carey J. Framing mechanisms in radio drama. Unpublished paper. University of Pennsylvania. 1970.

⁴ Эта идея заимствована у Грегори Бейтсона. См. многочисленные упомина-

Самая наглядная иллюстрация направляющих сигналов — это, конечно же, пунктуация, так как она представляет собой единый корпус конвенций, единый код, который к тому же усваивается сознательно, иногда даже слишком сознательно. В любом случае эти значки в полной мере отражают особый характер направляющего потока: в то время как его элементы сами не акцентируются, они строго определяют то, что должно акцентироваться¹.

Обращает на себя внимание часть направляющего потока, которую можно назвать «связками»². В любом виде деятельности, особенно в речевом поведении, принципиально уметь соотносить субъекта действия с тем, что он делает. В устном общении локализация говорящего достигается (слушающим) за

ния о «метакоммуникации», разбросанные по нескольким главам их совместного с Юргеном Рюшем труда, например: «У животных следует различать сигналы следующих видов: (а) сигналы, единственное значение которых — подтверждение того, что сигнал другого животного получен; (б) сигналы, выражающие просьбу повторить сигнал еще раз; (в) сигналы, указывающие на то, что сигнал не был получен; (г) сигналы, прерывающие поток сигналов, и т. д. См.: Ruesch J., Bateson G. *Communication*. New York: W.W. Norton & Company, 1951. P. 209. Бейтсон, правда, ограничивает сферу употребления понятия «направляющий трек» коммуникативной деятельностью (плюс управлением отношениями), но я не вижу никаких препятствий к тому, чтобы распространить ее на деятельность вообще.

¹ Современный лингвистический подход к синтаксису являет собой характерный пример анализа фреймов, хотя остается неясным, что к чему приставлено: хвост к собаке или собака к хвосту. Словосочетания строятся по двухкомпонентному структурному образцу, предполагающему наличие именной группы (подлежащего) и глагольной группы (сказуемого), и чем бы ни оказывалась наполненной первая позиция, она всегда соотносится с тем, чем наполнена вторая. Каждый сегмент сложного синтаксического целого может быть, таким образом, прочитан только во взаимосвязи с другим сегментом. Совершенно неважно, представлен ли первый компонент существительным, фразой, придаточным предложением, абзацем или целым миром. При этом тот элемент в последовательности слов, который задает направление организации предложения, не является непосредственным объектом внимания, он просто конституирует соответствующие смысловые разграничения. Такой анализ применим в каждом значимом сегменте речи при наличии минимальных конституирующих элементов.

² В своей весьма полезной работе «Шифтеры, глагольные категории и русский глагол» Роман Якобсон* использовал термин «коннектор» примерно в том же значении. См.: Jakobson R. *Shifters, verbal categories, and the Russian verb* // Russian Language Project, Department of Slavic Languages and Literature, Harvard University, 1957. На это мне указал Делл Хаймс, за что я выражаю ему благодарность.

* Якобсон Р.О. (1896–1982) — языковед, литературовед, один из основоположников структурализма. — *Прим. ред.*

счет оценки относительной громкости звука, определения индивидуального речевого стиля говорящего, фиксации движений его губ. В телефонном разговоре, в случае, когда люди не знакомы друг с другом, приходится ориентироваться по особенностям голоса, но чаще всего упор делается на социальную категоризацию (пол, возраст, класс и т. д.). Имена, как правило, называются быстро, предполагается, что в каждый данный момент времени говорит только один человек на одном конце линии. Все это, конечно, значительно сужает проблему. В литературных произведениях опять-таки используются связки, такие, как «он сказал», «он повторил», «он ответил», идущие непосредственно после слов первого лица. (Любопытно, но читатели демонстрируют поразительную способность дожидаться завершения речи персонажа и лишь потом обратиться к связке.) Иногда, чтобы не прибегать к стандартным связкам, создается пространственное расположение высказываний, особенно в тех случаях, когда смысл высказывания не оставляет сомнений, кто в данный момент говорит.

Связки будут подробнее рассмотрены ниже. Здесь мне хотелось бы обратить внимание на то, что, хотя в письменном диалоге они встречаются повсеместно и в значительной мере однообразны, они остаются практически незаметными, а если их и замечаешь, то к однообразности относишься не так строго, как если бы это был основной текст.

Помимо связок, организующих координацию между действиями и актерами, существуют приспособления для связывания высказываний одного актора с ответами другого. В обыденной беседе, равно как в театре и кино, проблему в значительной степени решает темпоральная последовательность. (Такой отдаленный родственник простой беседы, как кукольное представление, также обладает этой особенностью.) В литературных произведениях — даже в напечатанных пьесах — действует такой функциональный эквивалент временной последовательности, как последовательность пространственная (последовательность взаиморасположения объектов в пространстве). На Западе текст, включая диалогический, организован следующим образом: он начинается в левой верхней части страницы и идет вниз, в каждый данный момент времени каждая реплика, каждая строчка читаются слева направо. Таким образом последовательность чтения воспринимается как последовательность действий героев литературного произведения. В комиксах обнаруживаются два эквивалента

темпоральной последовательности. Прежде всего предполагается, что обрамленные картинки (или, как их называют, «кадры»¹) читаются слева направо. Внутри «кадра» левый персонаж — а значит персонаж, на которого внимание обычно обращается в первую очередь, — воспринимается как тот, кто говорит первым, поэтому действия и слова другого персонажа расцениваются как ответ. В действительности же все эти речи и действия доступны (для восприятия) одновременно.

Может показаться, что наше постоянное обращение к пространственному эквиваленту временной последовательности является производной от исходного материала, но присущая разговорной речи регуляция путем разбрасывания событий по временной шкале — уже сама по себе является производным явлением, таким заметным, что исследователи обычно не фиксируют (хотя и не особенно ищут) этой трансформации. Устная или письменная репрезентация фрагмента взаимодействия обычно подталкивает взять на вооружение в качестве инструмента темпоральную последовательность или ее функциональные субституты, то есть действие первого актора описывается полностью, прежде чем раскрывается ответное действие второго актора. Как следствие, транскрипционные практики придерживаются модели, когда первый актер должен обязательно закончить говорить, прежде чем начнет говорить второй. Это требование — то, без чего не может обойтись устное или письменное повествование (описание взаимодействия). Но настоящее взаимодействие не нуждается в полной завершенности действия первого участника. В то время как первый актер еще продолжает свое действие, второй актер начинает ответное действие. (Это последнее предложение — само по себе хорошая иллюстрация. Прежде чем сказать: «Второй актер начинает ответное действие», я был обязан закончить отрезок: «В то время как первый актер еще продолжает начатое действие». Если бы я поменял фрагменты местами, то есть привел бы предложение к виду: «Второй актер начинает ответное действие, в то время как первый актер еще продолжает начатое действие», я выразил бы ту же самую мысль, но ведь и воспользовался бы той же самой трансформационной практикой. Мне пришлось бы закончить фразу следующим образом: «Второй актер начинает ответное действие», прежде чем перейти к

¹ Здесь в оригинале используется слово «фреймы». — Прим. ред.

тому, во время чего он его начинает¹.) Эти инвертированные концовки, конечно же, достраиваются из контекста, но именно так и действует наша способность усваивать трансформации. Примечательно, что при описании взаимодействия все-таки лучше всего удастся фиксировать комплексы «высказывание—ответ», протекающие именно в темпоральной последовательности, нежели комплексы действий, протекающих одновременно.

В разговоре в качестве центрального элемента направляющего трека выступает широкий набор знаков — «определители», «маркеры» и т. п., — вплетаемых в ткань дискурса с помощью паралингвистических и кинесических средств. Эту функцию выполняет, в частности, жестикуляция. Но более серьезное внимание уделяется (по мнению Г. Бейтсона) знакам, сообщающим о состоянии коммуникационной системы. В настоящее время для обозначения этого используется термин «регуляторы».

Следующая категория невербальных средств — это то, что мы именуем *регуляторами*. Это действия, поддерживающие и регулирующие двусторонний характер коммуникации между двумя или более участниками. Они указывают говорящему на необходимость продолжить, повторить, пояснить, ускорить изложение, сделать его более интересным, менее вульгарным, дать возможность высказаться другому и т. д. Слушающему они говорят о том, на что нужно обратить более пристальное внимание, где нужно дождаться, пока говорящий закончит говорить, где можно начинать говорить самому, и т. п. Регуляторы, как и иллюстра-

¹ Разумеется, мы легко можем перейти от временной последовательности к пространственной, так как в конечном счете определенные трансформации необходимы в обоих случаях. Борис Успенский пишет: «Аналогичное явление — разложение одновременных действий в последовательность — можно наблюдать, между прочим, в кино в связи с монтажным приемом: дается крупным планом лицо человека, произносящего остроту, а затем лицо его собеседника, на котором появляется улыбка, — причем улыбка появляется, таким образом, не одновременно с произнесением остроты, а после того как она произнесена, хотя при этом имеется в виду, конечно, передать именно одновременную реакцию». См.: Uspensky B. The poetics of composition: Structure of the artistic text and the typology of compositional form / Trans. by V. Zavarin and S. Witting. Berkeley: University of California Press, 1974. [Русский оригинал: Успенский Б.А. Поэтика композиции. М.: Искусство, 1970. С. 104. — *Прим. ред.*] Аналогичным образом мы можем перейти от непосредственного общения к общению по телефону. Этот переход резко усиливает необходимость соблюдать поочередность реплик и снижает возможность пересечения смыслов.

торы, присущи речевому общению, однако в то время как иллюстраторы вплетены в сиюминутные колебания внутри участка говорения/слушания, регуляторы связаны с коммуникативным потоком в целом — с модерированием процесса обмена информацией. Наиболее распространенный регулятор — это кивок головой, эквивалент вербального «ага». Сюда также относятся: контакт глаз, легкие перемещения, изменение позы, подергивание бровями и еще целое множество мелких невербальных речевых действий¹.

Здесь мы имеем дело со знаками, которые сообщают говорящему, что его в данный момент не слушают (или слушают). Здесь слушающий имеет возможность предупредить говорящего, готов ли он взять ответное слово или склонен воздержаться. Таким образом, направляющий поток содержит неявные указания реципиентов и авторов сообщений; указания, которые помогают регулировать деятельность, притом что сами не являются объектом внимания. По выражению В. Ингве, здесь начинает работать «канал обратной связи»².

Следует заметить, что содержательная информация, передаваемая по неосновному треку, может быть вытеснена либо подавлена (не рассматриваться участниками как то, на что нужно обращать внимание), направляющих же знаков это не касается — они всегда должны присутствовать и рефлексироваться, чтобы выполнять свою функцию. А так как последняя состоит в структурировании (или радикальном реструктурировании) предшест-

¹ Ekman P., Wallace V. Friesen the repertoire of nonverbal behavior: Categories, origins, usage, and coding // *Semiotica*. 1969. P. 82. См. также: Goffman E. *Interaction ritual: Essays on face-to-face behavior*. Garden City, NY: Doubleday & Company, Anchor Books, 1967. P. 34–36.

² «На самом деле и говорящий в данный момент, и его собеседник одновременно вовлечены и в слушание, и в говорение. Это происходит благодаря существованию того, что я называю каналом обратной связи, по которому говорящий получает короткие сообщения вроде «да» и «угу» без передачи очереди говорить. Его собеседник, конечно, не только слушает, но и говорит, посылая короткие сообщения по каналу обратной связи, который, таким образом, играет очень важную роль в обеспечении эффективности коммуникации». См.: Yngve V.H. On getting a word in edgewise // *Paper from the Sixth Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society / Department of Linguistics*. Chicago: University of Chicago, 1970. P. 568. См. в этой связи также исследование Адама Кендона о функции взгляда в социальном взаимодействии. См.: Kendon A. Some functions of gaze-direction in social interaction // *Acta Psychologica*. 1967. Vol. XXVI. P. 42–47. Можно добавить, что с появлением в арсенале исследователей видеосъемки и других микроаналитических методов все явственнее обнаруживается, что целый ряд на первый взгляд случайных побочных действий слушающего на самом деле выполняет функцию по регулированию действий говорящего (и сам регулируется ими).

вующего и последующего материала, малейшее несоответствие резонирует очень громко. Легкость решения об игнорировании данного элемента побочного трека становится опасной, когда речь идет о направляющих знаках. Таким образом, если во время уличной политической акции вдруг залает собака, на нее, с большим или меньшим успехом, можно не обратить внимания, но если ее угораздит залаять как раз на стыке реплик и лай будет воспринят как комментарий к только что сказанному, то с этим впечатлением будет трудно справиться. Аудитория будет охвачена смехом или попытками подавить смех. Та же неловкость возникает — как мы увидим далее, — когда направляющие знаки неумышленно встраиваются в сюжетную линию.

III

Обратимся теперь к способности человека получать предназначенную для прочтения или прослушивания (и — обязательно — для понимания) информацию, не слишком отвлекаясь при этом от основной линии деятельности. Например, придорожные рекламные щиты или бегущая строка на экране кинотеатра или телевизора, например, когда передается какое-то важное объявление. Здесь можно говорить о перехлестывающем канале. Как и в случае с направляющими знаками, эти послания предназначены для обособленного от основного сообщения прочтения, но в отличие от направляющих знаков они не имеют никакого отношения к основному сюжету и, таким образом, являют собой ярчайшую иллюстрацию раздвоения внимания (и когнитивного усилия). Таким образом, актеру приходится действовать одновременно в двух официальных режимах, каждый из которых воспринимается относительно другого как лежащий за фреймом.

IV

В какой бы деятельности ни участвовал индивид, его местоположение так или иначе будет соотноситься с ней, поэтому ему всегда будут доступны для прямого наблюдения события лишь определенного круга. Этот фактор «местоположенности» в совокупности с перцептивными способностями индивида создает естественную границу для восприятия им событий, происходящих в окружающей среде. Все, что находится за этими барьерами восприятия — своего рода *границей очевидности*, —

будет скрыто от него. Точно так же как любую деятельность можно рассматривать как возможность для игнорирования либо выделения направляющих знаков, ее можно рассматривать и как возможность для сокрытия от индивида некоторой области действительности. Эта область охватывает ряд моментов, которые происходят/могут произойти за границей очевидности участников деятельности. Важно, что поток направляющих знаков и перехлестывающая коммуникация воспринимаются *как будто* лежащие за фреймом, в то время как события, находящиеся за границей очевидности, *действительно* лежат за пределами фрейма, по крайней мере как чувственный стимул. Если взять конкретную сцену визуального межличностного (face-to-face) взаимодействия, то для нее можно установить стандартные границы очевидности. Во-первых, это то, что иногда называется закулисной деятельностью, а именно: то, что происходит до и после сцены, за сценой, каким-то образом связано с ней и в то же время несовместимо с ней.

Во-вторых, это сам актер. Как минимум он выступает в двух ипостасях. Его мысли и чувства можно рассматривать как идущие из некоего источника внутри его тела, наверное даже внутри черепа. И эти «внутренние состояния» проявляются через намеренные и ненамеренные движения тела, особенно через мимику и речь. Таким образом, внешнюю поверхность тела можно рассматривать как своеобразный экран, пропускающий наружу некоторые отголоски того, что происходит внутри, а также загораживающий от взора какую-то часть «внутреннего состояния», например, когда человек делает «непроницаемое» лицо или осторожно подбирает слова. Этот же кожный экран позволяет ему получать секретные сигналы из-за кулис или со сцены, не допуская, чтобы другие участники догадались об этом. Тело помимо того, что является ширмой, разделяющей явления внутреннего и внешнего мира, выполняет (уже в рамках физического мира) функцию барьера, не позволяющего тем, кто находится по одну сторону, видеть, что происходит на другой стороне, например тем, кто стоит за спиной, видеть выражение лица. И именно с помощью такого щита — в силу обязательной промежуточности собственного положения — человек может посылать секретные сигналы своим открытым союзникам на сцене или тайным союзникам за кулисами. Здесь я буду говорить о канале скрытых данных (concealment channel).

Известно, что махинации строятся на способности нескольких участников сцены действовать (и общаться) незаметно для других. Можно, однако, задаться вопросом, присуще ли это менее провокационным коллективным действиям.

Недалеко ушло от явного обмана театральное представление. Именно из театра пришел образ закулисной деятельности. Сразу же обращает на себя внимание следующее: каким бы нереальным мы ни считали сценическое действо, нас тем не менее беспокоит, когда мы слышим подсказки суфлера; содержательно он подает направляющие знаки, но мы не можем их воспринимать, *как будто* они не входят во фрейм, ибо для нас они *объективно* должны передаваться по каналу скрытых данных и находиться за фреймом. Аналогичным образом, хотя мы знаем, что диктор, озвучивающий рекламный ролик, сам не верит в то, что говорит, и что он непременно читает написанный заранее текст, а не говорит экспромтом, мы все же чувствуем, что наша вовлеченность прерывается, когда в кадр попадает «телесуфлер»¹. Хотя очевидно, что кукла сама выступать не может, в некоторых традициях кукловоды используют достаточно длинные нити, чтобы уменьшить видимость своего присутствия и тем самым усилить иллюзию².

Обычная неформальная личная беседа («обычный разговор») обнаруживает резкий контраст по сравнению как со сценическими постановками, так и с махинациями, однако и в ней играет определенную роль канал скрытых данных. Его участники почти всегда должны проявлять определенную тактичность, а эта задача подразумевает опору на границы очевидности, и какими бы они ни были в данном случае, «реальные» мысли и чувства обязательно остаются скрытыми. Кроме того, предполагается устранение сторонних слушателей, так как многое из того, что говорится, может быть поставлено под

¹ Это устройство представляет особый интерес, так как оно являет собой уникальную комбинацию инженерных технологий и технологий взаимодействия. Раньше дикторам приходилось подсматривать в текст искоса, тем самым обнаруживая подсматривание. Позже стали использовать прозрачные стеклянные пластины, которые располагали возле камеры (или между ведущим и зрительской аудиторией). При этом кажется, будто исполнитель смотрит на телезрителя (или зрителей в зале), а на самом деле он смотрит на текст сценария. Этим и многим другим исключительно важным фактам из практики средств массовой информации я обязан Джону Кэри.

² Согласно Дж. Хэнку, некоторые кукловоды натягивают перед сценой тонкую проволочную сетку, чтобы скрыть нити, с помощью которых производится манипулирование куклами. См.: Hanck G.L. Op. cit.

сомнение внезапным появлением посторонних, для которых разговор не предназначен. Хотя подобное дискредитирование происходит не всегда, потенциально сохраняется несоответствие между словами одного из собеседников и мнением отсутствующего другого. Иными словами, даже простой разговор в чем-то конструируется.

Мы рассмотрели театральное представление как наиболее характерный пример действия границ очевидности, которые почти полностью скрывают все, что происходит до поднятия занавеса, и после того, как он опущен, все, что происходит за кулисами во время спектакля. Мы рассмотрели неформальную беседу (и ее телевизионный вариант) как вид презентации, при котором жесты и тело участника выступают в роли экрана или щита для внутренних мыслей и чувств. Теперь нам следует рассмотреть, как поддерживаются границы очевидности в других видах деятельности.

Простейшим примером является телефонный разговор. Здесь по довольно очевидным причинам следует полагаться только на звук, это означает, что говорящий может обмениваться беззвучными заговорщическими знаками с тем, кто стоит рядом, не чувствуя никаких ограничений¹. Карточные и настольные игры представляют нам следующий пример. Шахматы и шашки, считающиеся играми открытыми, обязывают игрока держать все свои намерения в уме и надеяться на то, что по манере его игры не будет угадана реализуемая стратегия. Так как во время игры слова не нужны, ограничения налагаются только на жесты и телодвижения. Но и здесь есть возможность для обмана, для попыток, редко успешных, сбить противника с толку, произведя несколько неэффективных ходов. В карточных играх игроки, как правило, сами знают свои карты, но имеют возможность скрывать их (или какую-то часть из них) от остальных — священное право по отношению к противникам, формальная обязанность по отношению к партнерам. Таким образом, на карты распространяется экраннирующая функция, при этом тело и карты действуют как единое целое для создания барьера очевидности².

¹ Goffman E. Tie-signs // Goffman E. Relations in public: Micro-studies of the public order. New York: Basic Books, 1971. P. 220—222.

² Это только видимость. На самом деле в бридже, где прямая демонстрация своих карт партнеру происходит крайне редко и считается недопустимой и при нарушении этого правила игрока скорее всего перестанут пускать в приличные клубы, не дозволенное правилами предоставление информации

Очевидно, что возможности создания экрана — канала скрытых данных — во многом зависят от перцептивной способности участников. В разговоре зрячего со слепым зрячий получает определенную свободу в отступлении от норм ведения разговора, чего он не имеет в общении лицом к лицу со зрячим собеседником. Если какая-то норма поддерживается только внутри отдельных групп — школьными учителями, родителями и т. д. — то область, скрытая от взора остальных, сразу значительно расширяется. Именно так автомобилист, оглянувшись по сторонам на пустом перекрестке и не заметив поблизости полицейского, может рвануть на красный свет, превращая тем самым всю улицу в канал скрытых данных¹.

V

Выше было показано, что при любом взаимодействии индивиды способны поддерживать второстепенные каналы деятельности и помимо того придерживаются основной сюжетной линии. Было описано четыре таких канала. Это означает, что люди обладают развитой способностью не обнаруживать каких-либо внешних проявлений внимания и внутреннего беспокойства по поводу того, что так или иначе попадает в их поле восприятия (а в случае с направляющими знаками — должно попадать). Думаю, что основной смысл всего этого заключается не в том, что индивид лишь постоянно симулирует интерес к сюжетной линии, а в том, что тем самым он размещает себя в ситуации и достигает такого контроля над собой, что при любом сбое легко сохраняет вовлеченность в основную линию вопреки отвлекающим факторам, в том числе и будет в состоянии при необходимости передавать тайные сигналы по каналу скрытых данных. Эта способность справляться с массой помех — ожидаемых и неожиданных, — уделяя им минимум внимания, конечно же, является одним из фундаментальных навыков интеракционной компетентности, которая, как считается, развивается с «опытом».

партнеру, замаскированное под *индивидуальную манеру* вести торговлю и класть карты [на стол], является обычным делом, к которому относятся вполне терпимо.

¹ Правила по-разному влияют на системы деятельности. В шашках, например, с полным основанием ожидается, что ни при каких обстоятельствах правила нарушаться не будут. При поддержании порядка в классе его нарушения предполагаются заранее.

Тогда получается, что наиболее естественное и убедительное вовлечение в сюжетную линию достигается с помощью несколько большей дисциплинированности, чем может показаться на первый взгляд. Нас не должно удивлять, когда мы видим, как виртуозно политический деятель, выступающий с докладом, может не замечать настоятельные попытки председательствующего поправить микрофон, непрерывные фотовспышки со всех сторон. Так же и ведущий ток-шоу может создавать впечатление крайней заинтересованности беседой, тогда как на самом деле он внимательно следит за временем, передвижением камеры, выбирает подходящие моменты, чтобы сменить тему, старается предусмотреть потенциальные сложности, с которыми могут столкнуться другие участники беседы, и т. п. Так же и во время записи беседы на магнитофон при смене ленты говорящий может прервать свою речь, которая, как казалось до этого, адресована исключительно присутствующей в зале аудитории¹. То же самое в ситуации, когда фотокорреспондент просит чиновника повторить какое-либо действие (подписать законопроект, поприветствовать важного гостя, заложить камень в основание и т. д.); последний, как правило, сделает одолжение, даже если его способность и желание повторять может придать ироничность исходному действию, которое мотивирует всеобщее внимание, — это наводит на мысль, что, если все происходящее можно при желании повторить, значит, оно является «просто» действием².

¹ В «Мальтийском соколе» Дэшил Хэммет приводит этот же пример, а точнее его инсценировку, но для более ранней технологической платформы. Сэм Спейд* резко отвечал назойливому окружному прокурору и, завершив свою пламенную речь, поднялся и через плечо обратился к стенографисту: «Успеваешь, сынок? Или я говорю слишком быстро для тебя?»

* Сэм Спейд — герой популярного детективного романа Дэшила Хэммета «Мальтийский сокол» (1930), экранизированного в 1941 году. — *Прим. ред.*

² Поскольку эти снимки все больше начинают восприниматься как символ самого события и поскольку организаторы подобных событий ясно осознают важность их освещения в средствах массовой информации, в таких снимках нет недостатка. И то обстоятельство, что мы прекрасно это знаем, вероятно, заслуживает большего презрения: часто мы не отдаем себе отчета, насколько подобные фото отличаются от непревращенной действительности. Поэтому приветствие глав государств при встрече на высшем уровне — формальный символ отношений между двумя странами — на самом деле поднимает важную проблему. Сделанное в режиме реального времени фото такой встречи будет уже превращением символа. Официальная же фотография, скорее всего, станет превращением превращения, так как объекты специально позируют для съемки (или вообще снимаются повторно).

VI

1. Различия, проведенные между второстепенными треками, — лишь фундамент для последующих рассуждений. Структурирование, вносимое ими в ситуацию — как и все, что связано с фреймом, — само подвергается трансформации, ему находится повторное применение, извлекается несколько выгод. Каналы, налаженные для использования в рамках одного вида деятельности, в силу факта своего появления начинают применяться для работы с другого рода материалом.

Несколько примеров. Выше отмечалось, что почти не существует видов деятельности, где участникам не позволялось бы сколь-нибудь серьезных сторонних вовлечений. Например, легкие движения тела с целью устроиться поудобнее почти всегда допускаются и с готовностью игнорируются окружающими. В то же время эти действия могут быть и едва уловимыми направляющими знаками, что довольно часто и происходит. Поэтому они обладают стратегическим потенциалом, так как, с одной стороны, они в той или иной мере подконтрольны индивиду, который, проявляя их, также дает возможность окружающим понимать свое поведение как *ненамеренное*. С другой стороны, человек может прикрыться этими знаками, чтобы выразить свое отношение к ситуации (все это он впоследствии может при необходимости отрицать), реципиент же по отношению к ним также должен оставаться слеп (но опять-таки если того захочет). В частности, таким способом человек может выразить несколько видов недовольства: отказ нести ответственность за происходящее, пренебрежение к участникам взаимодействия, желание уйти или прекратить разговор, «скуку» и т. д. В результате под прикрытием кажущихся невинными проявлений человек в состоянии успешно «атаковать ситуацию», заставляя присутствующих обращать внимание на то, что должно нормативно оставаться без внимания. И напротив, он может выразить горячую поддержку, для которой его отношения с собеседником недостаточно близки. Отсюда похлопывания по спине, многозначительные гримасы, внезапный румянец, пристальные взгляды исподлобья и множество других знаков симпатии и согласия. Здесь мы имеем дело с сигналами, сообщающими говорящему, как он воспринимается партнерами, чтобы он мог вносить стратегические изменения в свои реплики прямо в момент их произнесения (либо принимая стратегическое же решение не вносить никаких изменений¹).

¹ Но и отсутствие изменений после зарегистрированного сигнала все равно является результатом свободного решения.

Итак, в повседневном социальном взаимодействии наблюдающие за поведением другого обеспечивают актору своего рода жестовый дисплей, отражающий их реакции или точку зрения на последствия, к которым ведет его поведение. Даже когда говорить не разрешается, им удается облечь свое отношение к происходящему в конкретную форму. Они критично реагируют на действия их соседа даже в процессе их совершения. (Возможно, именно поэтому Дарвин объясняет демонстративные жесты агрессии и подчинения и то, что за ними стоит, способностью людей и животных к переключению (keying) и фабрикации.) И они осуществляют эту реакцию с помощью подлежащих игнорированию средств, в частности вовлеченностью в легкие сторонние действия. Даже если бы мы не обладали животными навыками, предполагающими периодическое высвобождение, все равно мы когда-нибудь пришли бы к необходимости усвоить их. Вне всяких сомнений, животное начало, которое так или иначе присутствует в природе человека, поддерживается благодаря несомненным выгодам для повседневного поведения.

2. Возможность использовать игнорируемый канал приводит нас к следующему выводу. Как я только что отметил, непрерывная подгоночная реакция очевидцев действий позволяет актору вносить в действие оперативные изменения непосредственно в момент его совершения. Когда эти сигналы канала обратной связи пускаются по треку скрытых данных вместо направляющего трека, проявляется вторая функция. Этот прием позволяет его автору не спасовать перед неприятными факторами, так как показывает и ему самому и третьей стороне, что его следует принимать всерьез, не следует сбрасывать со счетов и т. д. При этом человек, чьи действия отражаются в этой реакции, не видит никаких причин почувствовать, что только что имело место неподчинение и от него требуется соответствующая реакция.

И в контексте таких направленных на самосохранение, полупустых жестов особую роль играют границы очевидности. Так, когда противник отвернулся, загоняемые в роль подчиненных индивиды могут развернуть открытую демонстрацию своего отношения к нему. На самом деле, для этой цели даже имеются специальные жесты, — жесты, которые не принято демонстрировать явно, а только за спиной. Таковы, например, высунутый язык или приставленный к носу большой палец (другие пальцы болтаются в воздухе). К таким жестам

чаще прибегают дети, поэтому они и считаются детскими жестами.

Конечно, границы очевидности — это не обязательно закрывшаяся за участником взаимодействия дверь или поворачивание спиной. Механизмы, позволяющие человеку извлекать направляющие сигналы обратной связи из того, что находится на периферии его внимания, также позволяют ему действовать, как будто он ничего не видел (или не слышал), хотя на самом деле информация была воспринята и принята к сведению. Более того, он имеет возможность проигрывать сцену «я-ничего-не-видел-и-не-слышал», не вызывая сколь-нибудь серьезных подозрений и нареканий со стороны других участников ситуации. В результате можно утверждать, что в самой структуре непосредственного межличностного взаимодействия содержится «смешанный мотив», предполагающий тесное, но с недоговорками сотрудничество между оппонентами.

3. Следующая трансформация. Выше указывалось на то, что одним из каналов (треков) в организации опыта является канал игнорирования, охватывающий ряд происходящих в месте действия событий, которые должны восприниматься как не относящиеся к делу и потому не происходящие. Иллюстрацией того, что может передаваться по этому треку, служат разнообразные случаи погружения в сторонние виды деятельности, закулисные события и т. п. С учетом этого можно предположить, что канал игнорирования используется для передачи закрытой информации. Поэтому стремление союзников использовать «тайные знаки» выливается в принятие образцов поведения, которые ничего общего не имеют с текущей официальной деятельностью. Здесь можно привести пример из истории Америки.

Профессиональные картежные шулера на речных пароходах редко действовали в одиночку. Обычно они путешествовали группами от трех до шести человек, постоянно меняли внешний облик и делали вид, что не знают друг друга и никогда не встречались до того, как ступили на борт. Выступая каждый по отдельности, они вовлекали пассажиров в игру, и когда кому-то удавалось заполучить одного-двух простофиль, другие участники группы всегда были готовы составить партию. Если же один из членов группы сам оказывался один на один за столом с опытными игроками и обычные жульнические приемы использовать было опасно, «его сообщники рассаживались так, чтобы видеть карты соперников, и знаками сообщали ему о том, что у кого на руках».

Это делалось с помощью рук, трости, клубов сигарного дыма, перекладыванием жевательного табака с одной щеки за другую и любым другим поддающимся шифрованию способом¹.

Причем для этого не всегда даже требуются движения тела. Например, в правилах работы банка.

Охранник проходит по помещению банка, особенно тщательно осматривая хранилище с сейфами. Если все в порядке, он дает сигнал остальным служащим: можно войти в банк без опасений. Сигналом, предложенным нашим комитетом по разработке сигналов безопасности (не путать с комитетом по охране сейфов и еще тридцатью комитетами, развившими бурную деятельность в Первом банке взаимного кредитования), может служить перевернутая вверх дном корзина для бумаг на рабочем столе, сигарета, догорающая в пепельнице, стул, повернутый спинкой к столу, в общем что-то простое, наглядное, заранее подготовленное и, как я уже говорил, взятое прямо-таки из старых добрых фильмов киностудии «Уорнер Бразерс»².

Эта проблема требует возвращения к структурным или функциональным описаниям. Вокруг любой деятельности всегда возникает некоторое облако событий, часто скоротечных и не имеющих никакого отношения к основному событию, кроме простого совпадения во времени, и без какой бы то ни было последующей связи между ними. Это может быть почесывание носа, расположение рук, касание определенных предметов одежды и другие движения с целью устроиться поудобнее. И часть этих, казалось бы, случайных параллельных событий легко поддается сознательному манипулированию и представляет собой отличный материал для изготовления секретных кодов для передачи стратегической информации.

Понятно также, что, если во время игры в бридж у членов одной команды появляется тайный код для обмена информацией о своих картах, нужно ожидать, что жульничество получит всеобщее распространение, всеобщим также будет подозрение — обоснованное или нет, — что все мошенничают, а отсюда всеобщее подозрение — неважно, правильное или нет, — что все подозревают³.

¹ Asbury H. Sucker's progress. New York: Dodd, Mead & Co., 1938. P. 205.

² New York Magazine. 1973. September 10.

³ Хорошим примером является скандал, разразившийся на Международном чемпионате по игре в бридж в Буэнос-Айресе, когда представители команды

VII

Рассмотренные нами надстройки над механизмом распределения опыта по каналам еще более усложняются, когда деятельность, полагаемая внутри фрейма, — официально санкционированная деятельность — сама является трансформацией настоящей деятельности. Здесь требуются предварительные пояснения.

Ранее упоминалось понятие границ очевидности. Чтобы двигаться дальше, необходимо ввести еще одно понятие: *статус участия* (participation status). В обычном неформальном разговоре двух собеседников оба пользуются одинаковыми способностями и привилегиями: каждый в состоянии слушать и говорить и имеет право на то и на другое. В этой ситуации можно сказать, что оба участника имеют полный статус участия. И сразу же становятся видны альтернативные варианты.

Прежде всего, нетрудно предположить, что один или оба участника разговора могут иметь некоторые физические недостатки, затрудняющие слушание и говорение, или говорить на непонятных друг для друга языках. То есть здесь можно заранее ожидать частичную компетенцию участников беседы. В связи с этим следует также выделить такой особый статус участия, как переводчик; только он один может передавать сообщения участников друг другу, которые, в противном случае, будут лишены связи.

Теперь вспомним, что без ведома участников за их деятельностью можно подглядывать, подслушивать их, делать и то и другое; наблюдение может получиться случайно или осуществляться запланированно, с использованием электронных либо «естественных» средств. В последнем случае можно рассмотреть еще две возможности. Санкционированный участник разговора может тайно записывать или запоминать все, что происходит в процессе общения. Злоупотребить своим нахож-

Великобритании Теренс Риз и Борис Шапиро были обвинены в обмене скрытыми знаками: якобы их манера держать карты несла дополнительную смысловую нагрузку. Знаками они показывали, сколько черв было на руках у каждого, когда объявили эту масть. В последовавшей за этим дискуссии в прессе утверждалось, что такого рода скандалы происходят постоянно, что все игроки уверены в том, что кто угодно может жестами сообщить информацию своему партнеру, и единственным выходом из этой ситуации было бы такое изменение границ очевидности, чтобы партнеры не могли смотреть друг на друга во время торга, а торг при этом проводился не голосом, а нажатием соответствующих кнопок. См.: The Observer. London. 1965. May 30; San Francisco Chronicle. 1965. May 25, 27; 1966. August 10.

дением в определенном месте, чтобы подслушать разговор, может тот, кто якобы совершенно случайно оказался поблизости и кого участники (в том числе он сам) воспринимают как находящегося за фреймом.

Следующий статус участия — статус игрушки. Он предполагает присутствие некоторого объекта, который воспринимается как находящийся во фрейме объект действий или замечаний, но в то же время находящийся за фреймом (то есть подлежащий игнорированию) с точки зрения его собственной способности слышать и разговаривать. Этот статус может быть относительно постоянным, как в случае с ребенком, или временным (например, когда муж мимоходом высказывается о своей жене так, как будто она отсутствует, хотя она находится рядом).

Наконец, мы должны допустить, что один из участников может незаметно разговаривать сам с собой, или, если число его собеседников больше одного, то также тайно, заговорщически, он может переговариваться с третьим участником. Тем самым он предстает перед самим собой в ином свете, чем перед участником, с которым у него установлен открытый санкционированный контакт.

Таким образом, даже в контексте неформальной беседы статус участия существенно различается. В случае с взаимодействием по схеме «исполнитель—аудитория» проблема становится еще более сложной.

Когда люди принимают участие в спортивных или настольных играх, ремонтируют машину или строят дом, вокруг них неизбежно собираются посторонние. Исполнителям приходится терпеть их присутствие, так как они прикрываются статусом наблюдателя. (В качестве примера на ум сразу приходит боксерский ринг.) Именно этот статус актуализируется, когда кто-то попадает в аварию или устраивает сцену; наличие права открытого наблюдения создает одну из главных издержек неприятных ситуаций в людном месте. Некоторые спортивные поединки организуются специально, чтобы способствовать такого рода сборищам. Следует отметить, что эта открытость трансформирует прагматические задачи и игры в представления, природа которых, однако, не является вполне театральной, поскольку смысл этих видов деятельности полагается все же в совершенно иной плоскости, нежели развлечение зрителей. Тем не менее существует релевантная для данного фрейма причина, по которой исполните-

ли, на каком бы ринге они ни выступали, должны терпеть присутствие зрителей: правила отвода взгляда действуют только в визуальном пространстве игры, где индивиды конституируются как социальные личности, а не как участники спортивного состязания или игры. Так же как спортсмен имеет право выключаться из спортивного режима и позволять себе участие в разного рода неспортивных видах деятельности или, наоборот, с головой уходить в игру, обнаруживая полную самоотдачу, так же и зрители имеют право смотреть, аплодировать, болеть и освистывать игрока, коль скоро их внимание локализовано исключительно в автономной сфере спортивной деятельности. Таким образом, спорт полагает в себе обязанность и право самого спортсмена отделять спортивную сферу деятельности от своего серьезного «я» (self). Все это еще отчетливее видно в настольных играх и картах, где действующими лицами являются различного рода жетоны и фишки. Пристально, в открытую разглядывать их считается нормальным, при этом в отношении к личности игрока присутствует доля уважительного невнимания. В играх вроде бриджа, где основным требованием является сокрытие от противников и партнеров своей раскладки, подсказывание из-за плеча, как правило, воспринимается терпимо, причем подсказывающему даже разрешается заглянуть больше чем за одну спину и участвовать в обсуждении *post mortem*¹. Если игроку необходимо срочно на время покинуть игру, «советчику» даже может быть позволено занять его место за игровым столом и доиграть его картами. Ведь бридж, в конце концов, — это игра двух команд, а не отдельных игроков. Более того, его место даже может занять «попечительский совет» или компьютер².

¹ *Post mortem* (лат.) — буквально «после смерти», здесь — «после игры». — Прим. ред.

² Наблюдателям за любительской игрой в покер к тому же дозволяется смотреть сброшенные игроками карты, но в ответственные моменты игры это не приветствуется. Способность скрыть достоинство карт — это основное правило в покере. Если еще кто-то будет смотреть в карты, он может запросто испортить всю игру, выдав своим видом, что у игрока на руках, или повлияв на мимику играющего, когда тот пытается ввести в заблуждение соперника. Индивидуальная манера, проявляющаяся на протяжении всей игры независимо от достоинства карт, также имеет большое значение. Поэтому подсказчик, который видит сброшенные карты, находится в привилегированном положении, так как может получить эту информацию почти безнаказанно, в отличие от противников данного игрока. И если подсказчику когда-нибудь впоследствии случится самому играть с этим человеком, он сможет использовать свою осведомленность.

Театральные представления также предполагают присутствие зрителей, но здесь зрители играют более важную роль. Так же как и зрители спортивного состязания, зрители спектакля игнорируются погруженным в исполнение актером, тогда как сами они поглощены фреймом сценического действия. Однако сценическое взаимодействие специально организовано — замедлено и сфокусировано — таким образом, чтобы открывалась возможность «подглядывания» в его специфической форме, характерной для данной аудитории. Именно это отличает театральную публику от любой другой. Театральные зрители обладают весьма ограниченным правом выражения своего отношения к происходящему, им отводится весьма ограниченная роль, но в отличие от толпы зевак, собравшихся вокруг вырытой экскаватором ямы, они реализуют в этом отношении *определенные ожидания*.

Роль открытого подглядывания, в которой находится театральная аудитория, выступает ярким примером трансформации обыденного опыта в сценическую постановку. Эта трансформация немедленно влечет за собой возникновение ряда соответствующих ролевых позиций. Такова особая роль хора¹, «оратора»² и других носителей опосредующих, редакторских

¹ «Совершенно ясно, указывал Мюррей, что хор является важным вспомогательным средством, а не излишеством для древнегреческой драмы. Хор не был ни актером, ни наблюдателем. Он скорее был неким связующим звеном между актерами и зрителями, позволяющим наблюдателям почувствовать более полное участие в драматических событиях. Хор был инструментом выражения предельных эмоций по поводу великих или ужасных деяний. Он передавал чувства актера другими средствами. Он доносил до зрителя эмоции, которые персонаж пьесы не мог прочувствовать полностью, или эмоции, которые невозможно выразить обычными словами. Хор превращал сырые, необработанные страдания в поэзию, даже в умиротворяющее таинство». См.: Macgowan K., Melnitz W. Op. cit. P. 16.

² Об этой роли писал Самюэль Шаппюзо в опубликованном в 1674 году труде о французском театре, когда он был уже на спаде: «У оратора [ведущего] две основные функции. Ему приходится обращаться к зрителям и составлять тексты афиш, и поскольку между этими видами деятельности существует тесная связь, к обоим применимы почти одинаковые правила. В конце представления он обращается к зрителям с речью, которая имеет своей целью получение от зрителей добровольной платы. Он благодарит их за любезное внимание; он анонсирует пьесу, которая будет показана вслед за только что представленной; он приглашает зрителей, осыпая их восхвалениями... Как правило, его речи кратки и произносятся экспромтом. Иногда, правда, он планирует свое выступление. Это происходит, когда на спектакле присутствует король, брат короля или какой-нибудь принц, а также если он описывает то, что происходит в машинерии сцены. Подготовки также требуют анонсирование новой пьесы, которую необходимо разрекламировать, а также прощальное приветствие зрителям от имени труппы в пятницу в

функций, которые могут быть легко встроены в представление. Посредник — особый зритель, который также выступает и как сценический персонаж, — может комментировать целые фрагменты представления, легко превращая в объект прямого внимания то, что изображаемые персонажи считают целостным, поглотившим их с головой миром. Посредник — говорящая сноска. Пролог и эпилог создают такие же огромные скобки, заключающие в себе массивные фрагменты. Похожую функцию выполняют субтитры в немом кино. Кукольные представления дают еще один пример этой рефлексивности.

Рассказчик является голосом кукол; он раскрывает их мысли и планы. В то же время он является гидом для зрителей: он разъясняет им сложную игру эмоций, в которую вовлечены кукловоды и их подопечные. Он — часть сцены и в то же время находится вне ее, он — актер и одновременно толкователь жизни, который указывает на превратности человеческого мира, изображаемого на маленькой сцене кукольного театра¹.

Еще один пример промежуточной роли между персонажами и наблюдателями обнаруживается в печатном и редакторском деле. Помимо того, что писатели применяют знаки препинания и сноски в соответствии с направляющим треком, иногда можно встретить круглые и квадратные скобки, когда автор комментирует свой собственный текст голосом другого — из другой роли и другого фрейма. Редактор или комментатор также может обратиться уже к другому набору условных обозначений — когда необходимо внести комментарий от собственного лица уже относительно текста и комментария автора, вместе взятых. Так появляются пометы типа «прим. ред.», которые, будучи расположенными перед примечанием или после примечания, перемещают текст из авторского фрейма в другой фрейм. Аналогичным образом значки «[]» обычно означают, что текст вводится не от лица автора (не его голосом);

преддверии Страстной недели и на открытии театра после Пасхи, когда необходимо вновь зажечь в зрителях интерес к спектаклям. В таких обращениях конференсье обычно анонсирует новые пьесы, которые будут поставлены в начинающемся театральном сезоне, чтобы вызвать у зрителей предвкушение...». См.: Chappuzeau S. *Le Théâtre Français*. Paris, 1674. Цит. по: Nagler A.M. *A source book in theatrical history*. New York: Dover Publications, 1952. P. 183.

¹ Scott A.C. *The puppet theatre of Japan*. Tokyo: Charles E. Tuttle Company, 1963. P. 42. Цит. по: Hanck G.L. *Op. cit.*

и хотя фраза «в оригинале выделено курсивом» относится к тому, что содержится в оригинале, она, на самом деле, производится от другого лица (или от лица другого). Указание “[sic]” означает, что цитата взята без изменений из оригинального источника и что данная ошибка (или специфический узуз) присутствует в тексте оригинала. Очевидно, что это кто-то иной, а не автор цитаты заботится о том, чтобы читатель не подумал, что ошибка сделана при цитировании, в то время как на самом деле она содержится в цитируемом. Многоточие указывает на то, что часть цитируемого текста опущена цитирующим — неавтором текста. А курсив и кавычки могут означать, что здесь подразумевается иная точка зрения, неавторская¹. На все многоголосие накладывается еще несколько голосов — доносящихся посредством специальных символов, — которые также относятся к тексту, но предполагается, что читатели никогда не должны их видеть. Один набор этих закулисных зна-

¹ Конвенции такого рода существуют для того, чтобы учесть любую потребность автора в добавлении других первых лиц (голосов) и различении при этом слоев цитирования, чтобы правильно определять, кому принадлежат какие слова. Но к таким метаописаниям можно лишь приближаться, достичь их невозможно. Таким образом, знаки, которые обычно используются для того, чтобы указывать на вмешательство лица, отличного от автора основного текста — знаки sic!, [], ... — всегда порождают проблему необходимого цитирования тех отрезков текста, где они присутствуют. Так, например, возникает вопрос: что будет делать автор при цитировании части чужого произведения, в которой присутствует сноска: оставит ли автор оригинальный текст, а сноску уберет, или оставит сноску и уберет комментируемый текст или оставит и то, и другое? И если он выберет последнее, то где следует поместить эту сноску, чтобы не казалось, что это его сноска? (Тот факт, что ученые, которые и подумать не могут о том, чтобы изменить в цитате хоть слово или опустить предложение, не оформив это должным образом, готовы опускать целые сноски, свидетельствует о том, что цитирующий стремится ограничиться одним голосом и соблюсти корректность в обращении с материалом только в отношении этого одного голоса.) Подобная проблема может возникнуть и при переходе от одной версии оформления текста к другой. Подчеркивание в машинописном тексте является эквивалентом курсива в типографском варианте, и это преобразование осуществляется в любом направлении. Но как представить в машинописном виде то, что в типографском наборе подчеркнуто или выделено?*

Отметим, что знаки пунктуации, используемые для организации предложения (следует отличать от комментариев к предложениям), не образуют законченную систему и некоторые знаки несут разную смысловую нагрузку (как, например, кавычки) и не всегда проясняются контекстом. Например, перенос слова в конце строки требует дефиса, но иногда пишущее через дефис слово приходится на конец строки, и тогда непонятно, что именно означает этот дефис.

* В технике редактирования предусматривается подчеркнутый зеленым карандашом знак =, обозначающий в данном случае дефис. — *Прим. ред.*

ков позволяет редактору рукописи и автору общаться между собой при работе над текстом; другой набор позволяет корректору общаться с типографами¹. Машинописный текст окончательного варианта рукописи может содержать, таким образом, одновременно и авторские, вписанные от руки исправления, и заметки на полях (предназначенные как для автора, так и для редактора); кроме того, могут быть исправления, внесенные рецензентами и редактором. Черновик, предшествующий окончательному варианту, может содержать и указания для машинистки, и ее вопросы к автору. Во всех этих случаях инструмент вписывания, цвет чернил, разборчивость почерка наряду с различными более или менее развитыми системами символов являются решающими для разделения голосов. Задача не в том, чтобы установить, кто, что и кому говорит. (Это, в конце концов, напоминает ситуацию, когда в темной комнате собираются шесть человек и шепотом толкуют друг с другом все одновременно и по отдельности.) Основная цель — разделять фреймы. Каким бы запутанным порой ни был материал, наше умение разобраться с путаницей всегда основывается на удивительно развитой способности допускать одновременное присутствие множества голосов, повествующих в разных плоскостях о разных аспектах одного и того же.

Тексты пьес дают живой материал, в котором актуализируется способность справляться с многоголосием. Во-первых, это, конечно же, направляющий трек. Например, то, что в романе достигается с помощью связки: «Джон *ответил* «Нет»», а в пьесе — с помощью слышимого произнесения актером, играющим Джона, слова «Нет» (то есть в качестве связки здесь используется звуковой канал), в тексте пьесы достигается посредством ее особой архитектоники: слева помещается имя действующего лица, затем следует какой-нибудь знак препинания — как правило, точка или двоеточие, затем начи-

¹ Эти системы знаков, конечно, не полностью институционализированы, и среди наборщиков, редакторов, печатников и т. п. имеются разночтения. С целью стандартизировать правила специализированные журналы и издательства иногда печатают подробные инструкции, в которых описываются символы и случаи их употребления. Интересно, что при внесении редакторской и корректорской правки в тексты таких инструкций возникают особого рода проблемы, поскольку знаки редакторской и корректорской правки отбрасывались отчасти с учетом того, чтобы их легко можно было отличить от машинописного и типографского текста, но эти отличия исчезают, когда эти знаки сами включены в текст. Это частный пример более широкой проблемы фреймов, которую далее мы будем рассматривать подробно.

нается речь. Автор может также добавить маркер экспрессии в начале той или иной реплики, привести описание сцены перед началом всей пьесы и/или некоторых актов, наконец он может оснастить пьесу пространственным предисловием, которое используется только в печатной версии. К этим авторским комментирующим голосам примешиваются (более отдаленные) голоса редактора или режиссера, которые в сносках приводят комментарии к различным частям текста. Наконец, автор, используя иной голос, чем в описаниях сцен, может вынести в сноску комментарии о различных постановочных стратегиях в уже состоявшихся постановках, как, например, это делает Э. Ионеско в «Жертвах долга»¹.

Отклоняющийся от фрейма письменный текст сравним с устным текстом за фреймом. Наиболее отчетливо это можно наблюдать в ситуации, когда говорящий, диктуя письмо стенографисту и используя только невербальные знаки, отделяет то, что впоследствии должно стать текстом, от комментариев к нему.

VIII

Итак, на искусственном материале устанавливается еще ряд статусов участия в дополнение к тем, что присутствуют в настоящей, реальной деятельности. Что еще более важно, на мой взгляд, это то, что такого рода трансформации допускают особое использование стандартных статусов участия и особое использование границ очевидности. Равным образом, искусственный материал позволяет произвести сценическую имитацию зафреймовых каналов и использовать эти инсценированные сообщения для передачи таких событий, которые в действительности не соответствуют передающим возможностям каналов. В итоге инсценированный фрагмент взаимодействия может, по всей вероятности, радикально отличаться от взаимодействия непревращенного и тем не менее каким то образом замещать его.

¹ «Детектив остается на месте, в это время его записанный на пленку голос доносится из противоположного угла сцены; во время следующего за этим монолога Шуберт замирает в безмолвии, руки опущены; его лицо не выражает никаких эмоций, но видно, как по его телу время от времени прокатываются волны отчаяния». См.: Ionesco E. Victims of duty // Ionesco E. Three plays / Trans. by D. Watson. New York: Grove Press, 1958. P. 136. «На одном из спектаклей Детектив поднял голову и заговорил». Это выглядит более убедительно.

Рассмотрим зафреймовый сценический голос, известный как внутренний монолог. Это условность, согласно которой актер в одиночестве выходит на авансцену и от имени сценического персонажа говорит громко — достаточно громко, чтобы быть услышанным в задних рядах, — удостоверяясь тем самым, что публика посвящена в его мысли. Западный театральный фрейм предполагает два незначительно различающихся типа монологов: декламацию и торжественную речь. В повседневной жизни человек никогда не будет произносить такие речи, если только он не практикуется в риторике и не склонен к «задумчивому бормотанию» — в принципе, разговаривать с самим собой можно и в несценической жизни, но на сцене это делается гораздо громче, так громко, чтобы было слышно зрителям.

Если застать человека произносящим монолог в обычной обстановке, он попытается замаскировать этот казус — фрейм повседневного взаимодействия обязывает сохранять молчание, если нет собеседника. Внутренний монолог нарушает это правило, производя эффект, аналогичный случайно прорвавшемуся правдивому слову или обнаженности, выходящей за допустимые рамки. Однако драматургу внутренний монолог позволяет развить сюжетную линию и поддерживать ориентацию зрителей, то есть выступает в качестве обычного средства обеспечения непрерывности и целостности восприятия. Единственное требование — это конвенциональное расширение границ очевидности таким образом, чтобы вместо бормотания себе под нос актер обращался ко всему залу. Посредством такой структурной метафоры его мысли раскрываются для аудитории. Конечно, специфичность такого вопиющего выставления себя напоказ в некоторой степени смягчается тем, что и те, кому это откровение адресовано, сами не являются людьми в обычном статусе участия, а ограничены ролью театральной аудитории.

Монологи следует отличать от того, что называют прямым или экстрадраматическим обращением. Суть приема заключается в том, что персонаж слегка выступает за границу фрейма — иногда, совершает несколько шагов по направлению к границе сцены и посылает несколько реплик в аудиторию, причем эти слова ориентируются как направленные утверждения, а не безадресные декламации или бормотание. Цель обращений может заключаться в том, чтобы взбодрить публику, подчеркнуть моральный аспект происходящего, объяснить за-

путанный поворот сюжета, извиниться за то, что приходится играть две роли, подытожить то, что произошло или будет происходить. Прямое обращение к зрителям было обычным делом в средневековом *моралите*, до того, как оформилась западная интерпретация публики, и почти полностью исчезло к началу XVII века, когда на Западе театр превратился в относительно самостоятельный вид творчества. (Это превращение является хорошим примером исторических изменений во фреймовых практиках¹.)

Рассмотрим еще один распространенный вид физических барьеров. В обычном неформальном взаимодействии люди нередко оказываются в фокусе случайного наблюдения, которое осуществляется без всяких тайных приспособлений. Например, два человека обсуждают стратегические вещи, разговор скрыт от взора, но не от слуха заинтересованной стороны — здесь мы имеем дело с подслушиванием «из-за угла». Хотя события типа «невольнo-подслушал-этот-разговор» случаются достаточно часто, их вероятность все-таки относительно мала по сравнению с вероятностью ситуаций, когда человека застают (визуально) в компании небезразличного другого. Но подслушивание также может быть организовано не нарочно — путем инсценирования барьера и указания причины, по кото-

¹ В книге Энн Райтер, из которой я почерпнул эти сведения, утверждается, что такой же переворот в античной комедии совершил Теренций; он требовал, чтобы зрители принимали пьесу без всяких прологов, как в жизни, тогда как ранее Плавт и Аристофан различными способами стремились сломать драматическую иллюзию. Э. Райтер пишет: «Кроме того, Плавт использует отсроченный пролог. Часто он начинает свою комедию как абсолютно самодостаточный вымысел, а затем, выстроив ложную драматическую дистанцию, ломает ее. Его персонаж, который до сих пор вел себя так, как будто не существует никакой публики, перешагивает барьер между сценическим миром и реальностью, чтобы оказать вам любезность вкратце изложить сюжет пьесы». Плавт явно чувствовал, что информация, обращенная прямо и непосредственно к публике, имеет больше шансов на восприятие, чем при менее очевидной ее передаче в диалоге. Сценический материал более живо запечатлевается в памяти, если сопровождается внезапным нарушением драматической иллюзии. Некоторые из этих провокаций длятся лишь миг, подобно пинкам они взбадривают толпу, убаюканную предсказуемым течением действия». См.: Righter A. Shakespeare and the idea of the play. London: Chatto and Windus, 1964. P. 47–48. Райтер предпринимает попытку проследить изменения в прямом обращении. Она утверждает, что в чем-то аналогичный сдвиг происходит в романе Нового времени. Писатели XIX века (например, Дж. Элиот) легко переключали фрейм и напрямую обращались к читателю о проблемах, затронутых тем или иным персонажем или ситуацией. Современные литераторы также время от времени прибегают к этому приему, но скорее в своем стремлении эпатировать публику (ibid, p. 43–65).

рой человек должен находиться по одну сторону от него, в то время как правильные другие — по другую. Во многих пьесах (например, в комедии Шекспира «Много шума из ничего») эта возможность становится основным приемом.

Рассмотрим ремарки в сторону (*asides*) и тайные сговоры (*collusions*). Как уже отмечалось, в несценическом взаимодействии индивиды могут отвернуться от своих партнеров и дать выход своим «настоящим» чувствам через жестикуляцию и комментарии вполголоса, как бы подтверждая представление о человеческой природе как кастрюле-скороварке. Подобным образом один участник может вовлечь другого в «заспинную», теневую коммуникацию, удостоверившись, что это действие скрыто от тех, кто «выносятся за скобки». Хотя ремарки в сторону и переговоры за спиной случаются достаточно часто, они помогают сохранять иллюзию, что все участники одинаковым образом вовлечены во взаимодействие. Это происходит благодаря тому, что они тщательно выверяются во времени, огораживаются и модулируются.

Театральный же фрейм обычно допускает, что эти ресурсы будут использоваться особым образом. Так как аудитория должна видеть эти акты, они должны быть представлены достаточно открыто, чтобы быть заметными каждому зрителю. Такая открытость присутствует во внесценической жизни очень редко. Единственное ограничение в театре связано с предписанием персонажу не обращать внимания на такие действия партнеров, сколь бы открытыми они ни были. Иными словами, предполагается, что большая нагрузка ложится на канал скрытых данных. Так становится понятным, почему в пьесе, наподобие «Двойной игры» Уильяма Конгрива¹, возможно такое совмещение сцен, когда один персонаж обращается с монологом к аудитории, а другой, не известный первому, проходит мимо него, слышит ремарки, обращенные к аудитории, и комментирует их вслух, также напрямую обращаясь к залу, оставаясь при этом совершенно незамеченным. Кроме того, становится понятным, почему сценические персонажи могут самым чудесным образом не видеть явных и неуклюжих попыток другого персонажа подкрасться к ним со зловещим или шутливым намерением.

Таким образом, в сценическом взаимодействии не срабатывает барьер, который вне сцены создается с помощью отго-

¹ Конгрив Уильям (1670—1729) — английский драматург. — *Прим. ред.*

раживания или контроля громкости. В телевизионных шоу, сюжет которых зиждился на приглашении давным-давно утерянных родственников (ставилась цель поразить участников неожиданным эффектом встречи), использовался другой барьер, на этот раз, по-видимому, реальный. В то время как сами родственники не догадывались, что произойдет на сцене, голос за кадром подготавливал аудиторию, чтобы та была в курсе. Иногда тот же эффект использовался в телевикторинах, когда закадровый ведущий сообщал обитателям Телеландии правильное решение. В это время участники викторины напряженно морщили лоб, притворяясь, будто вспоминают ответ. Здесь мы имеем дело с разновидностью электронной теневой коммуникации.

Нечто среднее между телевизионными и театральными сговорами происходит в ток-шоу, более того, является его стержневым элементом. Событиям дают развиваться таким образом, чтобы у телевизионной публики сложилось впечатление, будто гостя выставляют в дурном свете или ставятся под вопрос моральные устои общества. Затем ведущий разрабатывает искусственно созданную коллизию, заговорщически переглядываясь с публикой как бы незаметно для исключенного из сговора (будь сам гость — жертва, за счет которой актуализировался трюк, или защитник устоев). Здесь аудитории подспудно внушается мысль о том, что она является участником самого настоящего сговора, и здесь нет ни переключения, ни фабрикаций.

В реслинге (а также в скейтинге) обнаруживается еще один пример теневой коммуникации, производимой со злым умыслом. «Негодяй» нарушает правила, чтобы навредить «герою», а тот, получив серию повреждений, загорается праведным гневом и взрывается, чувствуя себя вправе преступить правила. И злодей, и герой должны нарушать правила вне поля зрения рефери, но в поле зрения зрителей, так, чтобы последние чувствовали себя вовлеченными в действо, а рефери — нет. А это, конечно же, всегда требует высокой степени слаженности действий во времени и пространстве между рефери, агрессором и «потерпевшей стороной».

Несомненно, слепота рефери в реслинге — тщательно спланированный элемент в детально расчерченном микрокосме матча. Бейсбол предлагает более серьезную версию сговора. Бывает, что камера наезжает на лицо питчера в тот момент, когда тот собирается бросить мяч центральному игроку, при

этом он уже почти рванулся наперегонки с бегущим, но увидел, что едва не заступил за разграничительную линию. Угол съемки дает телевизионной аудитории больше шансов заметить эту атаку, чем самому форварду. Аналогичным образом камера может зафиксировать бегущего в тот самый момент, когда он начинает проход в центральную площадку, находясь вне поля зрения игрока (обычно это подающий) с мячом. Во всех этих случаях контакт между исполнителем и аудиторией создается камерой¹.

Примечательно, что в любых представлениях необходимо создать для аудитории эффект непрерывности, то есть постоянно комментировать, что происходит. Это заставляет чаще прибегать к манипулированию статусом участия и инсценированию каналов. Например, в театре, когда на сцене находится только один человек (что, как правило, избегается), упор делается на прямое обращение к зрителям, монологи и жесты, которые можно назвать драматическими². Когда в сцене работают два актера, один, скорее всего, станет исполнять роль говорящего прямо и открыто, а другой по сценарию будет демонстрировать уже описанное зафреймовое поведение — здесь имеет место наполовину подавленная, невидимая самокоммуникация. В результате артикулируется его реакция, часто воспринимаемая как «нормальная». Это не замечаемое действие преувеличенно грубо масштабируется, чтобы быть видимым и слышимым в зале, но, конечно же, остается совершенно незамеченным теми, кому оно адресовано. Гипертрофированная экстернализация действия включает два в каком-то смысле сменяющих друг друга элемента. Первый — это «регистрация», а именно подтверждение факта, что входящий сигнал принят, и перечисление (часто с ремаркой «в сторону») выводов из только что сказанного и сделанного партнером. Второй элемент, который можно назвать «дисплей намерений», отображает, что же собирается предпринять человек, исходя из только что произошедшего³. Между прочим, такого

¹ Так считает Майкл Вольф.

² Попытка обеспечить целостность кинематографической сцены с одним персонажем привела к возникновению ряда жестких условностей. Наш герой, добравшись по нужному адресу, проверяет его правильность по клочку бумаги, поднимает голову, и камера смещается на табличку с номером дома или именем. Провожая взглядом уходящего друга, наш герой кивает, как бы резюмируя: «Да, он уходит».

³ В кино намерения часто демонстрируются еще более экспансивно, в чем, как отмечает Б. Балаш*, нет никакой необходимости: «Фильм, особенно

рода эффект может быть создан даже тогда, когда два антагониста разговаривают, напрямую обращаясь друг к другу. Когда в сцене участвуют три человека, становится доступным другой ресурс — теневая коммуникация, использование которой вытесняет первые два приема. Таким образом, задача поддержания целостности восприятия предполагает переключение с одного приема на другой по мере увеличения количества занятых в сцене действующих лиц. Однако по мере выполнения актерами этой задачи публика не замечает, что имел место переход с одного механизма на другой.

Итак, драматические сценарии, рассчитанные на сценическое взаимодействие, допускают вторичную постановку, инсценировку второстепенных каналов, а их нормальное функционирование переподчиняется созданию и поддержанию драматической целостности и других подобных эффектов. Но здесь обнаруживается, что предмет еще более сложен. Встает вопрос об уровне организации взаимодействия, — вопрос, совершенно обычный для синтаксического анализа предложения и достаточно экзотичный при изучении других видов опыта.

звуковой, способен отделять слова персонажа, разговаривающего с другими, от немой игры черт, посредством которой посередине такого разговора мы осознаем, что слышим еще и немой монолог одного из персонажей, ясно ощущаем различия между этим монологом и доступной для уха речью. Максимум, что может показать на настоящей сцене актер из плоти и крови, — это лишь неискренность произносимых им слов, и это просто условность, что партнер не замечает неискренности, очевидную любому зрителю. Но в кино крупный план позволяет нам проникать в глубины души, замечая мельчайшие движения лицевых мускулов, которые даже самый внимательный собеседник ни за что не разглядит». См.: Balázs B. *Theory of the film*. New York: Roy Publishers, 1953. P. 63. Можно добавить, что и в кино, и на сцене, когда персонаж предстает с измененным прошлым — прием, столь же часто встречающийся в выдуманном мире, сколь редко в мире реальном, — персонаж, как правило, будет уделять пристальное внимание тому, чтобы периодически прокалываться перед зрителями и в то же время эффективно поддерживать легенду по отношению к другим действующим лицам. И опять эта двойственность образа создается с целью поддержания целостности восприятия, то есть непрерывности следования поворотам сюжетной линии. Аналогичным образом, как указывает Уэйн Бут, если одному персонажу предстоит лгать другому, драматургу нужно сначала решить, следует ли публике знать об этом. И если это действительно так (что чаще всего бывает), то ложь должна быть изображена таким образом, чтобы публике было понятно, что данный персонаж лжет. См.: Booth W. C. *The rhetoric of fiction*. Chicago: University of Chicago Press. 1961. P. 64. Например, мы, зрители, принимаем за чистую монету забавную сцену, где жена лжет своему мужу, — муж обманывается, а мы нет — мы, едва знакомые с этой женщиной.

* Балаш Бела (1884–1949) — венгерский теоретик кино, сценарист и кинорежиссер. — *Прим. ред.*

Очевидно, что, когда в реальном межличностном взаимодействии имеет место крупный обман¹, обманщики, скорее всего, будут в значительной мере опираться на канал скрытых данных. Посредством теневой коммуникации и физических барьеров очевидности будут решаться такие организационные вопросы, как вопрос о начале взаимодействия, стратегии поведения на различных его этапах и т. п. Происходит сдвиг по сравнению с тем, что обычно передается по побочным каналам сообщения (трекам). То же самое происходит и в сценических постановках в режиме реального времени. По всей вероятности, то, что до сих пор описывалось как непрофильное использование побочных треков в сценическом взаимодействии, работает лишь внутри отдельного драматического события. Если же переключиться на более высокий уровень организации, то есть когда в фокус анализа попадает регулирование всей постановки, то обнаруживается (как и в случае с махинациями в реальной жизни), что канал скрытых данных должен нести в себе направляющие сигналы, главным источником которых выступает, конечно же, суфлер. Действительно, этот канал должен, в частности, нести информацию о приготовлении к каждому следующему эпизоду: «актерам приготовиться к выходу» перед их выходом; и они уже стоят наготове за кулисами, ожидая своего выхода; то же самое вполне реалистично делает сообщник, переходя к очередному эпизоду уличного мошенничества.

В конце концов, вопросы общей организации представления касаются исполнителей, создающих персонажи, а не самих персонажей. Персонаж не может забыть свои слова. Такого в жизни не бывает. Максимум, что можно сделать, — это забыть свое имя, сегодняшнее число и т. п., причем эта забывчивость моментально становится частью роли. Аналогичным образом человек не может опоздать со своим выходом. Человек может просто опоздать, но это совсем другое дело. Опоздав, можно отчитаться, извиниться и получить извинение, и эту коррекционную работу не нужно лихорадочно встраивать в сценарий, потому что сценария нет. И только те люди, чье появление в строго определенный момент прописано в сценарии, который с их появлением не заканчивается, могут пропустить свою реплику, — это сценические исполнители, участники формализованных ритуалов и мошенники.

¹ Предполагающий участие нескольких заговорщиков и погружение обманываемого в полноценную иллюзорную реальность. — *Прим. ред.*

Сценические постановки, таким образом, предполагают модификацию каналов коммуникации, присущих внесценической деятельности. Смысл этих модификаций уяснить невозможно, не расчленив их. Здесь присутствуют два разных уровня или порядка, две различные системы координат, два разных элемента театрального фрейма. Один относится к исполнителям, другой — к персонажам сценического взаимодействия. Чтобы дальнейший анализ был плодотворным, материал должен сначала быть разведен по этим двум осям. Едва заметное движение глаз, которым один исполнитель подсказывает другому, что у того съехал парик, — это самая настоящая ремарка в сторону, структурная модель тех смыслов, которые тому же самому человеку, но находящемуся *в образе*, приходится изображать нарочито преувеличенными жестами и мимикой.

IX

На мой взгляд, тот факт, что основной поток деятельности может транспортироваться с помощью каналов, организующих зафреймовые действия, обеспечивает вариативность воспроизводства разного рода выдумок: каждый зафреймовый канал может быть сыгран, инсценирован, то есть использован с существенным расширением исходной пропускной способности. Но это не все. Например, сатира и юмор предполагают возможность того, что подчиненные, второстепенные каналы сами становятся объектом внимания, частью основной сюжетной линии. Аналогичную ситуацию можно наблюдать, когда Харди «тайно» переговаривается с Лаурелом в беспрецедентно открытой манере или когда имитируются старые немые фильмы и выделенным каналом перед нами проходят картинки из провинциальной жизни.

Эти факты настораживают нас в том отношении, что фреймирование не столько отделяет релевантное от нерелевантного, сколько открывает возможность разнообразия. Разные люди обладают разной способностью к восприятию изменений в исходном определении ситуации. Эти изменения придают целому отрезку деятельности звучание, отличающееся от схемы восприятия, предписываемой базовым определением. При этом ситуация каким-то образом не становится бессмысленной, не происходит и дезорганизации восприятия, отслеживаются именно эти систематические смещения, смысловые

провалы заполняются соответствующим материалом, и при всем этом сохраняется вовлеченность в сюжетную линию. В свете изложенного будет полезно рассмотреть дополнительные различия между сценической деятельностью и ее двойниками в реальной жизни.

Известно, что в разные века и в разных культурах сценические стили существенно различаются по реалистичности декораций, а также по однородности изображения реалистического. (Например, сообразные представляемой эпохе костюмы являются сравнительно недавним изобретением театра¹.) И конечно, одни элементы должны быть в буквальном смысле реалистическими, например сигареты, а другие, такие, как стены и окна, — нет². При этом смешение настоящих и ненастоящих предметов не затрудняет восприятия.

Как бы ни варьировалась реалистичность отдельных элементов сценических декораций, можно, по крайней мере, го-

¹ «Европейскому театру понадобилось примерно три четверти века, чтобы полностью принять очевидную идею (впервые высказанную Маклином в 1773 году), что в исторической пьесе костюмы должны соответствовать эпохе и персонажам спектакля. Режиссеры XX века ставят «Гамлета» и другие классические пьесы с современными костюмами и в современной обстановке и выдают это за смелый эксперимент. Однако «современное платье» плюс исходный сценарий вплоть до второй половины XVIII века воспринимались как непререкаемая сценическая конвенция. И только между 1810-м и 1850 годами постепенно начала устанавливаться историческая точность». См.: MacGovan M. *Golden Ages of the theater*. New York: Anchor Books, 1957. P. 109–110.

² По-видимому, то же самое характерно и для незападного сценического искусства. М. Горелик пишет о китайской драме следующее: «В этом, на первый взгляд, крайнем конвенционализме при ближайшем рассмотрении обнаруживается множество иллюзорных элементов. Когда персонажи находятся в лодке, нет никакой лодки, но есть качка и весла для гребли. Когда персонаж едет верхом на лошади, то нет никакой лошади, а есть движения всадника, очень похожие на движения при настоящей езде верхом. Нищий может носить шелковые лохмотья, но они будут все равно лохмотьями по сравнению с костюмами других персонажей. Присутствует огромная дифференциация в костюме и макияже, то есть гардероб позволяет максимально приблизиться и к доспехам генералов, и к монашеским рясам, и одеждам мандаринов. Столы и стулья используются не символически, но в соответствии с их обыденным назначением. Веера, мечи, луки и стрелы, барабаны, флейты, чайники используются сценическими персонажами так же, как и в жизни. Невозможно провести границу между предметами, которые используются символически, и теми, которые используются по назначению. В последние годы под влиянием западной драмы количество предметов, используемых по прямому назначению, резко возросло, в театре появились рисованные декорации, а женские роли, исполняемые прежде актерами, стали исполнять актрисы». См.: Gorelik M. *New theaters for old*. New York: Octagon Books, 1975. P. 60.

ворить о неизменности физической дистанции между артистами и аудиторией. О кино этого сказать нельзя. С тех пор как Д. Гриффит шокировал публику крупным планом, мы научились не терять нить при резких и быстрых сменах углов зрения и расстояний примерно так же, как в обычной жизни мы используем перспективу, обеспечивающую постоянство размеров и формы объектов независимо от расстояния и угла зрения. В немом кино специально замедляются субтитры (чтобы каждый успевал их прочесть), охватывающие только часть событий, тот минимум, который необходим зрителю для сохранения целостного восприятия. Письменная речь [в кино] делится на два вида: «титры целостности», включающие редакторские замечания по ходу всего действия (в комедии — игривость и иронию), и «титры говорения» — фрагменты диалогов. Впрочем, кинозритель не испытывает никаких трудностей в том, чтобы объединить сообщения из разных дорожек в единый сигнал¹.

В кино вообще и в немом кино особенно трек скрытых данных, как уже отмечалось, используется для передачи сюжетной линии, а актеры становятся в значительной степени машинами по немой демонстрации чувств, — немой не только потому, что до тридцатых годов в кино не было звука, но также потому, что если разные персонажи обладают разным уровнем информированности, то за спиной простофили обязательно совершаются «тайные» телодвижения. Наиболее радикальным средством реорганизации потока впечатлений выступают действия и слова, доносимые до персонажа недобрым тоном, с разной степенью угрозы, осведомленности и т. п. Их цель — сообщить или напомнить аудитории, «что происходит» даже тогда, когда некоторые персонажи еще пребывают в «неведении». Сюжетные или вспомогательные предсказания развития событий выражаются точно так же². (Это происходит так, как если бы персонажи вдруг начали осознавать, что находятся в

¹ Эта гибкость, конечно, имеет свои пределы, сильно варьирующие в зависимости от «вкуса» и «изощренности» входящего материала, на что, сам того не зная, указывает Б. Балаш: «Фильм может вызывать у зрителя мысли, но не должен проецировать на экран уже готовые мысли-символы, идеограммы, которые имеют четкий, конвенционально-определенный смысл, как вопросительный и восклицательный знаки, крест или свастика; все это просто примитивное пиктографическое письмо, иероглифы, которые и менее удобны, чем наш алфавит, и определенно не являются искусством». См.: Balázs B. *Op. cit.*, 1953. P. 129.

² См. мои рассуждения об ориентации в главе «Корректирующий обмен». См.: Goffman E. *Relations in public: Micro-studies of the public order*. New York: Basic Books, 1971. P. 132.

предсказуемом мире — на самом деле они единственные, кто находится именно в таком мире, — поэтому они молчаливо отмечают для себя дурное предзнаменование.)

Разумеется, экстернализация — не единственный способ ориентирования в видеоматериале. Несомненно, самым важным инструментом является здесь сама камера, которая, переходя от одного объекта к другому, ведет за собой зрителя, заставляя его подробнее рассмотреть ту часть сцены, которой режиссер предписал быть разоблачающей, которая содержит следующую порцию информации, необходимую для поддержания осмысленности развивающихся событий. (Менее причисленную версию этого явления можно наблюдать в телевизионных ток-шоу, когда говоривший может закончить свою речь раньше и замолчать до того, как камера перейдет на другой объект, а кто-то может попытаться говорить раньше, чем попадет в камеру, и тем самым разрушить создаваемую иллюзию естественного потока действий.)

Еще одним примером фреймовых приспособлений для ориентации в драматическом действии (и примером гибкости фрейма) выступают приемы, с помощью которых создается и поддерживается социальная идентичность персонажа. Иностранцы в американских фильмах редко говорят на своем родном языке. Вместо него используется английский, но с соответствующим «акцентом». Здесь акцент означает иностранность¹. (Французы, немцы, русские и итальянцы, скорее всего, будут говорить со своим акцентом; выходцы из государств более мелких и менее известных будут говорить с неким обобщенным иностранным акцентом.) И хотя легко представить, что иностранцы будут использовать фонетически искаженную версию английского языка в разговоре с англоговорящими персонажами (что не противоречит естественному порядку вещей), акцент будет использоваться и в сценах, когда два иностранца разговаривают между собой и вокруг нет англоговорящих персонажей. А для этого нет никаких естественных оснований². Хотя очевидно, что у зрителя

¹ Так же обозначается и классовая принадлежность. В американских фильмах «хороший» нью-йоркский или новоанглийский акцент с готовностью будет распознан в качестве признака британского происхождения. В английских постановках греческих пьес для обозначения греков — представителей рабочего класса будет использован кокни, а для обозначения греков из высших слоев — нормативное произношение выпускников частных школ и престижных университетов. — *Прим. ред.*

² Американский фильм «Французские связи» содержит более взвешенный трюк: двум французам, по сценарию обладающим высоким уровнем англий-

этот прием не вызовет никаких трудностей в понимании. Аудитория систематически превращает акцент в иностранную речь. Интересно, что в комиксах и другой печатной продукции тот же эффект иногда достигается написанием слов с использованием графики, типичной для родного языка иностранного персонажа. Здесь мы имеем дело с условностями, сопровождающими преобразование печатного текста в рукописный. Исходным текстом здесь является иностранная речь иностранца; акцент является кинематографической трансформацией, а стилизованный шрифт — ее печатной разновидностью.

Итак, сценические постановки учитывают возможность манипулирования фреймовыми условностями, а поскольку эти условности глубоко проникают в организацию опыта, то любой метод, в той или иной степени ориентированный на поддержание вовлеченности аудитории, не может не принести результата.

Следует отдать должное способности современных театра и кино генерировать многочисленные изменения, каждый раз угадывая, какую реакцию публики вызовет данное изменение. Например, в пьесе «Наш городок» Торнтон Уайлдер¹ воскресил роль оратора: автор передовиц в местной газете сидит на краю сцены и, озвучивая время от времени заголовки, опосредует связь между игровым миром и аудиторией. В фильме «Элфи» дается более современная версия этого эффекта: с помощью приемов монтажа (комбинированная съемка, врезки) герой выходит из тела персонажа, и, в то время как действие продолжает развиваться, он, оставаясь персонажем, напрямую обращается к аудитории. Таким образом до зрителей доводятся две параллельные реализации одного и того же героя. В пьесе Алана Эйкберна «Как же любит вторая половина» две супружеские пары, находясь одновременно в одних декорациях, как будто не замечают супругов из другой пары (хотя жена из одной пары может звонить по телефону мужу из другой пары). И опять автору все сходит с рук.

Очевидно, что условностям, в соответствии с которыми персонажи могут действовать относительно друг друга в оп-

ской языковой компетентности, позволяется разговаривать друг с другом на французском, а в субтитрах идет английский перевод. Эта сцена представляет собой хороший пример того, насколько неестественными являются заготовки, призванные создавать реалистичный естественный эффект. В нескольких более ранних фильмах использовался тот же прием.

¹ Уайлдер Торнтон (1897–1975) — американский писатель. — *Прим. ред.*

ределенного рода драмах и тем самым завладевать вниманием публики, присуща большая гибкость. Нашу способность принимать эти условности хорошо иллюстрируют приемы подготовки публики к восприятию спектакля в кукольном театре.

К примеру, надеваемые на руку куклы вытворяют на сцене множество действий, которые могли бы показаться совершенно неестественными, не будь они помещены в категорию «условности». Так, куклы появляются и уходят со сцены через пол, загребают предметы обеими руками вместо того, чтобы взять одной рукой; это могут быть животные, которые разговаривают и одновременно берут зубами какой-нибудь предмет; у них может быть рот с губами, которые не двигаются во время разговора, а может и вовсе не быть рта; когда они поворачивают голову, поворачивается все тело; они бьются головой об пол для создания экспрессии или выражения крайнего возбуждения; у них нет ног, и они не могут сидеть; по сцене они двигаются бесшумно и иногда с невероятной скоростью; они могут говорить одновременно, перебывая друг друга, и при этом демонстрируют хорошее взаимопонимание; они могут вообще ничего не говорить и при этом делать вид, что общаются с другими куклами или со зрительской когортой. Казалось бы, любое из этих действий может повергнуть публику в ужас или замешательство. Однако поскольку они подчинены сценическим условностям, их превращение из странных действий в действия, кажущиеся обыкновенными и содержательными, происходит еще до начала спектакля¹.

Следует указать еще на один аспект организации фреймов. Подвергнув рассмотрению использование связок в литературных произведениях, можно заметить, что одной идентификации говорящего достаточно для того, чтобы приписать ему целый фрагмент текста до реплики следующего говорящего. (По крайней мере, это справедливо в отношении текста, где присутствует прямая речь.) Нам кажется естественным отождествлять нефиксированное количество следующих друг за другом высказываний с одним говорящим, останавливаясь только тогда, когда мы наталкиваемся на новую связку или начинается повествование (не диалог). Нечто подобное происходит с

¹ Дж. Хэнк добавляет в этой связи: «Китайский театр теней иллюстрирует особенно интересную сценическую конвенцию. Поскольку фигуры в театре теней плоские, их обычно показывают в профиль. Это ставит уникальную проблему перед кукольником, когда ему необходимо по какой-то причине развернуть куклу в другую сторону. Конвенция допускает в этом случае простой разворот плоской картонной фигуры вокруг своей оси. Аудитория в это время видит, как тень персонажа на мгновение исчезает с экрана, а потом появляется вновь, обращенная в противоположную сторону. Подобный маневр зрителей ничуть не смущает». См.: Hanck G.L. Op. cit.

субтитрами в немом кино, где одна надпись может распространяться на целый эпизод.

В литературных диалогах обнаруживается нечто большее, чем чередование высказываний и, соответственно, говорящих. Часто автор распространяет на героя эффект действия, только что произведенного другим персонажем. Как и в кино, реакция может быть двух видов. Первое — это «регистрация» или «прием» сообщения. В ответ на замечание Мэри Джон может «испугаться, отпрянуть, замяться, остаться внешне спокойным, оказаться застигнутым врасплох, успокоиться» и т. п. Второе — демонстрация намерений или (в более законченной форме) ответное действие.

При рассмотрении диалога обнаруживается, что ответом персонажа на произведенное другим в порядке очереди действие может выступать: (1) только «прием»; (2) только ответное действие; (3) двухступенчатый процесс, который начинается с «приема», а затем плавно перетекает в ответное действие:

1. Джон застыл как вкопанный.

Мэри едва сдерживала улыбку.

2. — Почему? Почему сейчас? — взмолился он.

— А почему бы нет? — ответила ему жена.

3. Лицо его побледнело. Голос задрожал:

— Пожалуйста, не делай этого.

На этот раз она улыбнулась.

— Бесполезно, — сказала она и вышла из комнаты.

Происходит ли одно- или двухступенчатый процесс, для нас он будет длиться ровно до тех пор, пока «ход» не перейдет к другому персонажу, как будто этого уровня сложности достаточно для того, чтобы успеть вписать в эти несколько строк зрелую личность. Смысл всего этого заключается в том, что, несмотря на то, что в результате создается совершенно правдоподобное и часто весьма «реалистичное» впечатление, само взаимодействие изображается очень ущербно. Ответ участника — эмоциональный и поведенческий — целиком ориентирован на ограниченную во времени и пространстве сцену, предусматривается упрощенное, холистическое прочтение этого ответа на ситуацию¹. В то же время сама «ситуация» претерпевает измене-

¹ Приняв в качестве элементарного драматического действия «прием» сообщения и/или «ответное действие», выражаемое в границах от перемещения «хода» к данному участнику до его передачи обратно, можно увидеть параллель с шоу, коим являются матчи по реслингу. С той только разницей, что в реслинге прием осуществляется всем телом, а не только лицом и руками, а

ния после каждого действия участника подобно тому, как после каждого хода меняется позиция на шахматной доске.

Еще один аспект гибкости поднимает проблему навыка. Примечательной особенностью постановки является то, что, несмотря на огромную разницу в таланте трупп, не говоря уж о «качестве» сценариев, даже плохая пьеса, представляемая плохим составом актеров, может захватить зрителя. В самом деле, в психодраме людям без всякого написанного сценария и без *всякой* актерской квалификации иногда удаются впечатляющие драматические выходы. И это в очередной раз подтверждает высокую способность аудитории настраивать и калибровать восприятия, чтобы оставаться вовлеченными.

В том же ключе следует рассматривать и завязотого театрала, готового посещать разные по степени «серьезности» пьесы — от драмы до сатиры, мистерии, мелодрамы¹, бурлеска или пародии.

ответ представляет собой сокрушительные гладиаторские удары, вместо слов и выразительного перемещения по сцене. Эта параллель не случайна, поскольку именно показательные бои дают нам ряд полезных категорий для анализа трансформированного социального взаимодействия.

¹ М. Бут утверждает: «При трактовке материала мелодрама концентрируется исключительно на внешних моментах; она все время болтается на поверхности и не стремится исследовать глубины. Это обуславливает два отличительных свойства жанра: стереотипность персонажей и упор на жесткие моральные критерии. В качестве главных типажей в мелодраме выступают: герой, героиня, негодяй, смешной мужчина, смешная женщина, пожилой мужчина, пожилая дама и характерный персонаж (обычно комический). Иногда встречаются другие типажы, присутствует множество второстепенных персонажей, но общее соотношение более века остается неизменным. Когда образы затираются и из жизни уходят строгие моральные разграничения, мелодрама как особый жанр исчезает. Здание не может устоять на осыпающемся фундаменте.

Одно из правил заключается в том, что герой или героиня должны претерпеть нужду, гонения и разлуку и что их страдания должны непременно закончиться только перед заключительным занавесом, когда они вдруг воссоединятся, счастливые и торжествующие. Героиня чаще подвергается преследованию, чем герой, часто потому, что ее состояние является главной мишенью негодяя. На самом деле от героя ей нет никакой пользы, поскольку он или в тюрьме, или за морем, или заточен в пещере, или в нужное время у него не оказывается нужного оружия. Если есть в мелодраме ум, находчивость и сообразительность, то встречаются они только у негодяев и комических персонажей». См.: *Hiss the villain* / Ed. by M. Booth. New York: Benjamine Blom, 1964. P. 10.

Далее Бут рассуждает о закате современного варианта мелодрамы: «Нельзя точно назвать дату исчезновения мелодрамы. Она начала медленно покидать сцену после Первой мировой войны, но признаки распада были видны за добрых 20–30 лет до того. Вопрос осложняется еще и тем, что мелодрама гастролировала еще долгое время после того, как исчезла из крупных городов, и ее можно было встретить даже после Второй мировой войны.

ди и на любой из этих жанров, смотреть это все в одном театре и через малые промежутки времени, чтобы полнее почувствовать разницу. На самом деле одно шоу может содержать элементы сразу нескольких жанров и при этом захватывать аудиторию, как, например, в телесериале «Только вперед!», который был одновременно и пародией на шпионские шоу, и злободневной драмой. Постановку одного и того же материала, не совершая никаких содержательных изменений, можно в один момент интерпретировать всерьез, а в другой раз как бурлеск, что видно на примере повторного показа в шестидесятых годах сериала о Бэтмене, снятого еще в сороковых годах¹. Изменения в том, что я выше назвал уровнем изощренности, суть изменения в правилах организации опыта, и эти изменения, если они приняты аудиторией, могут полностью изменить характер восприятия произведения².

X

Таким образом, мы обладаем естественной способностью выстраивать куски поглощающего нас с головой, яркого, живого опыта из почти театрального взаимодействия персонажей, создаваемых широко различающимися статусами участия и модификациями каналов, или треков. В этой связи можно добавить замечание о поведении пациентов в психиатрической больнице, так как именно там можно обнаружить яркие примеры широко различающихся статусов участия и других элементов фрейма.

Показательно следующее.

Однако теперь мелодрама встречается только как разновидность фарса или как намеренный архаизм. В том виде, как мы ее определили, мелодрам больше не пишут. Это не отрицает наличия мелодраматических элементов в современном триллере, но чистого жанра больше не существует, а если бы он и был, то для него не нашлось бы зрителя» (ibid, p. 38).

¹ Заметка, опубликованная в связи с этим в «Тайм» (Time. 1965. November 26), которая затем была перепечатана уже в качестве рекламной статьи, посвященной повторному показу фильмов о Бэтмене (Date book // San Francisco Chronicle. 1965. December 9), сама по себе является интересным переключением.

² Наиболее ярким из известных мне примеров в этом отношении является показ в 70-х годах фильмов против наркотиков (например, «Наркотическое безумие»), снятых в 30–40-х годах. В залах повторного показа в университетах, по соседству с хиппи, небольшая кучка завсегдатаев тихо включала кинопроектор и в атмосфере прокатывающихся по залу негромких смешков внимала кадрам, описывающим губительные оргии как неизбежное последствие курения травы.

1. Пациент, который не разговаривает в повседневном общении и стремится уйти с дороги, чтобы не столкнуться с кем-нибудь из персонала, вдруг на танцах, устраиваемых для пациентов, становится разговорчивым и контактным.

2. Пациент, который заикается в обычной речи, но чисто говорит, принимая на себя какую-либо роль в психодраме (как и сценический актер, обычно заикающийся, может переставать заикаться, когда ему приходится произносить текст с акцентом).

3. Пациент, который манерничает и которому все время что-то мерещится во время обычного разговора, но вполне здорово и с большим успехом исполняет главную роль в театральной самодеятельности.

4. Пациентка, которая обычно замкнута и не отвечает на попытки завязать беседу, но реагирует на письменные и устные обращения на ее родном языке.

5. Пациент, разыгрывающий сцены с участием лиц, которых нет в живых, но так, что слушатели явственно ощущают, что он играет для них.

Теперь, глядя на эти причудливые формы поведения больных, мы уже не считаем их такими уж необычными, поскольку то, что лежит в их основе, — всего лишь нетипичные фреймовые практики, которые, вероятно, достаточно легко освоить, но, будучи освоенными, они генерируют цепочку безумных действий. И поскольку миры создаются посредством поддержания условностей, их можно попытаться разрушить отказом следовать этим условностям. Фреймы, таким образом, позволяют генерировать безумное поведение и увидеть, что оно не такое уж и безумное.

А теперь можно пойти дальше и попытаться увидеть (это я и собираюсь сделать в последних двух главах), что же действительно происходит в повседневном взаимодействии и что означает на языке здравого смысла «настоящая жизнь».

Закрепление форм деятельности

I. Введение

Любой фрагмент деятельности (strip of activity) осознается по правилам, заданным первичными системами фреймов (социальных или природных); такого рода восприятие деятельности определяет два основных вида преобразований опыта — переключение и намеренную фабрикацию. Неверно утверждать, что первичные системы фреймов представляют собой измышление, в известном смысле они соответствуют способу организации данной деятельности — особенно деятельности, полагающей в себе социальных агентов. Речь идет об организационных предпосылках чего-то такого, что человеческое познание осваивает, к чему приходит и чего оно не может создать лишь собственными творческими усилиями. Если действующие индивиды понимают, что именно здесь работает, они подстраивают свои действия под это понимание и обычно обнаруживают, что пребывающий в движении мир помогает подобному приспособливанию. Данные организационные предпосылки (имеющие опору и в сознании, и в особенностях деятельности) я называю деятельностным фреймом (frame of the activity).

Нами также высказано предположение, что деятельность, смысл которой раскрывается в применении конкретных правил и в приспособительных действиях со стороны толкователя смысла, короче говоря, деятельность, образующая предмет толкования, протекает в физическом и социальном мире. Рассказывая о фантастических вещах, можно использовать самые причудливые слова, но они говорятся только *в реальном* мире, даже если речь идет о сновидениях. Когда Сэмюэл Колридж видел сон о Кубла Хане¹, он находился отнюдь *не в мире грез*: начало и конец его сновидения подчинялись законам «естественного течения» времени; чтобы погрузиться в сон, он должен был лечь в постель, провести в состоянии засыпания значительную часть ночи и, скорее всего, ему действительно потребовался наркотик; наконец, по мере необходимости ему приходилось как-то реагировать на окружающую среду, он должен был заботиться о

¹ Поэма С. Колриджа «Кубла Хан, или Видение во сне» (1798) получила известность как записанное автором сновидение, вызванное, по его собственному свидетельству, действием опиума. — *Прим. ред.*

воздухе, температуре и тишине в комнате, чтобы сон не прерывался. (Стоит представить, сколько организационных хлопот связано с обеспечением сна космонавта.) В этой главе я хочу рассмотреть именно такое взаимосцепление составных частей фрейма в неинсценированном мире повседневности.

Связь фрейма с внешним миром сложна. Приведем пример. Два человека сидят за оборудованным для игры столиком и решают, во что им играть — в шахматы или шашки. С точки зрения порождаемого игрой мирка, в который они вот-вот погрузятся, разница между шахматами и шашками большая: будут развиваться две совершенно различные игровые драмы, требующие столь же непохожих игровых характеров. Но если бы к двум игрокам захотели обратиться незнакомец, работодатель, вахтер, полицейский или кто-то еще, то им было бы вполне достаточно знать, что интересующие их люди заняты какой-то настольной игрой. Именно этой относительно абстрактной категоризацией характера игры преимущественно определяется ее будничное включение в непосредственный окружающий мир повседневности, ибо в этом процессе участвуют такие факторы, как электрическое освещение, размеры помещения, удобное для игры время, право других людей открыто наблюдать игру и при определенных обстоятельствах прерывать партнеров, просить их отложить игру или физически передвинуться на другое место, право игроков говорить по телефону со своими женами, чтобы сообщить о задержке, чтобы довести игру до конца. Эти и множество других деталей, благодаря которым то, что происходит между игроками, должно занять свое место в остальном непрестанно движущемся мире, относительно независимы от того, *какая именно* идет игра. Вообще говоря, в окружающем мире прежде всего находит выражение привычный способ переработки, преобразования формы восприятия или деятельности, а не само таким образом преобразованное. И все же вышеупомянутая независимость неполна. Существуют такие следствия принципиального различия между шахматами и шашками, которые влияют на мир, внешний по отношению к внутренним процессам, происходящим в этих играх. Например, в Америке тех, кто играет в шахматы, склонны считать культурно развитыми, — социальная идентификация, не гарантированная игрокам в шашки. Далее, если желающим играть доступен только один комплект оборудования для каждой из игр, то выбравшие одну из них могут вынудить следующую пару играть в другую. И,

разумеется, какую бы игру ни выбрали претенденты, они должны иметь предварительное знание о ней. (Они должны также иметь желание играть вообще и специальную готовность играть друг с другом, но эти психологические предпосылки не очень разнятся для шахмат и шашек.) Повторим еще раз: подобная аргументация может быть развита в отношении любой деятельности, требующей самососредоточения и богатого воображения¹. Каким бы изменчивым ни было содержимое кувшина, его форма остается вполне осязаемой и неизменной.

Заметим, что любое обсуждение процесса игры и того, как вписывается игра в окружающий мир, то есть любое обсуждение очертаний этого фрейма ведет к очевидному парадоксу. Знание игроков и неигроков о том, где кончаются требования находящегося в движении мира и где начинаются требования самой игры, есть часть всего того, что играющие вносят в игру извне, и это знание оказывается необходимой составной частью игры. Пункты, в которых внутренняя деятельность затухает и эстафету перехватывает внешняя деятельность — то есть очертания фрейма как такового, — обобщаются индивидом и включаются в его первичную схему интерпретации опыта, тем самым рекурсивно становясь дополнительной частью этого фрейма. В общем, выходит, что те предположения, которые обособляют деятельность от внешнего окружения, намечают также и пути, неизбежно связывающие ее с окружающим миром.

¹ У Г. Зиммеля встречается образец такой аргументации применительно к произведениям искусства: «Современные теории искусства усиленно подчеркивают, что основной задачей живописи и скульптуры является изображение пространственной организации вещей. Бездумно соглашаясь с этим утверждением, кто-то потом может так же легковесно не признавать, что пространство в картине — это структура, совершенно отличная от реального пространства, которое мы знаем по опыту. В действительном пространстве объект можно потрогать, а в живописном на него можно только смотреть; каждый уголок реального пространства переживается нами как часть потенциально бесконечного, тогда как пространство картины воспринимается как замкнутый в себе мир; реальный объект взаимодействует со всем, что посылает ему импульсы из прошлого или окружает в настоящем, но произведение искусства обрывает эти нити, сплавляя в некое самодостаточное единство только элементы своего собственного содержания. Следовательно, произведение искусства живет вне реальности. Разумеется, оно черпает из нее свое содержание, но из зрительных образов реальности оно строит некое суверенное царство. Хотя холст и краска на нем суть элементы реальности, произведение искусства, созданное из них, существует в идеальном пространстве, которое способно войти в контакт с реальным пространством не больше, чем цветовые тона могут соприкоснуться с запахами». См.: Simmel G. *Essays on sociology, philosophy and aesthetics* / Ed. by K.H. Wolff. New York: Harper & Row, 1965. P. 267.

Можно предположить, что этот парадоксальный вывод оказывается непоколебимым жизненным фактом и для тех, кто занимается другими делами. Когда два человека сходятся для игры в орлянку, напрашивается допущение, что игрокам хватит освещения разглядеть: «орел» или «решка». Но ничто не заставляет нас думать, будто окружающие обязаны обеспечить игроков закуской и ванной. Если игра затянется, названные услуги, возможно, придется предоставить, ибо, где бы и кто бы ни продолжал ее, по истечении определенного времени возникает не связанная с игровой ролью нужда в подкреплении едой, в отдыхе и т. п. Даже материальное оборудование может потребовать обновления. (Например, в казино должны быть предусмотрены средства на замену истрепанных карт и мытье загрязнившихся фишек.) Но обратите внимание, что очень часто обслуживание, необходимое людям и оборудованию (какая бы область деятельности ни поддерживалась сохранением их в рабочем состоянии), является общедоступной институциональной частью определенного, устоявшегося социального механизма. Фактически, игроки и оборудование, занятые в очень разных, но переплетающихся видах деятельности, могут пользоваться одними и теми же местными источниками обслуживания. Вся эта рутина обслуживания позволяет людям считать ход событий само собой разумеющимся и забывать о необходимых условиях своей деятельности, когда они удовлетворительны и не причиняют беспокойства. Но существует множество специальных проявлений человеческой активности, словно предназначенных напоминать о необходимом закреплении наших действий, а именно таких ее проявлений, из-за которых мы на длительное время лишаемся социально институционализированного обслуживания. Примерами служат семейные туристические походы, альпинистские экспедиции и военная подготовка в полевых лагерях. В таких случаях «институциональный механизм» должен быть «принесен с собой»; необходимость материально-технического обеспечения становится осознанной проблемой и в такой же мере частью планов, связанных с основной сюжетной линией данного вида деятельности¹.

¹ Военные игры (учения) придают всему этому особый поворот. Так как материально-техническое обеспечение является весьма значительной частью всякого военного мероприятия, его *практическая организация* должна требовать внимания к стратегическим запасам, медицинскому обслуживанию, каналам связи и ко всем прочим условиям жизни означенного сообщества. Но поскольку участники военных сборов фактически в известной мере оторваны от устоявшихся институциональных служб, постольку реальное

Вопрос о том, как фреймированная деятельность встраивается в движущуюся реальность, по-видимому, тесно связан с двумя другими, а именно: как человеческая деятельность переключается в иной регистр, и, особенно, как ее можно подстраивать, фабриковать. Сам У. Джемс указывает направление исследований этой проблемы.

Когда Джемс ставит вопрос: «При каких условиях мы признаем вещи как вещи реальные?», — он так или иначе допускает, что реальности самой по себе не достаточно, а тому, что реально принимается в расчет, сопутствуют некие принципы убедительности. (Его ответ, без сомнения неадекватный, вызывает новый вопрос: каким образом мир представляется нам связным?) Далее можно бы поразмышлять о том, что эти принципы практически осуществимы в случаях, когда то, что, вне всякого сомнения, казалось прочным, имеющим продолжение, фактически его не имело. Такая мысль сразу же порождает фундаментальную дилемму. Что бы в этом мире ни создавало для нас убедительность и чувство уверенности — это в точности то же самое, что используется желающими ввести нас в заблуждение. Бывают свидетельства, подделать которые гораздо труднее остальных, поэтому именно они используются для проверки подлинности происходящих событий. Люди обычно полагаются на такие свидетельства, основываясь на точно таких же соображениях, а обманщики руководствуются ими в своих подделках. Во всяком случае, в жизни получается так, что беспристрастный анализ способов разоблачения обмана, в общем, равнозначен анализу надежных способов осуществления фабрикаций. Парадоксально, что пути, которыми эпизоды нашей деятельности включаются в окружающий мир, и пути возможной фабкации обманов во многом одинаковы. Вследствие этого можно установить, как формируется наше ощущение обыденной реальности, посредством изучения процессов, легче поддающихся целенаправленному анализу, а именно процессов имитирования и/или подделывания реальности.

снабжение продовольствием, обеспечение медикаментами, каналами связи и т. д. организуется отдельно и, более того, таким образом, чтобы избежать смешения с существующими вариантами организации такой деятельности. Заметим, что чем большее значение придается вопросам материально-технического снабжения и необходимости их практического решения в полевых условиях, тем большими, вероятно, будут реальные запросы в этой сфере деятельности.

II. Условности, служащие для выделения эпизодов деятельности

1. Деятельность, находящаяся в определенном фрейме, — особенно коллективно организованная социальная деятельность — часто выделяется из непрерывного потока окружающих событий специальным набором пограничных знаков или некими условными скобками¹. Во времени они могут проявляться до начала и после окончания деятельности, а в пространстве — устанавливать ее пределы, короче говоря — это пространственно-временные скобки. Такие знаки, подобно

¹ Здесь требуется пояснение. В этой книге скобки выступают не как мой собственный эвристический прием, но претендуют быть частью организационных свойств текущего опыта, хотя, конечно, некоторые его фрагменты, по-видимому, проявляют эти свойства намного отчетливее других и похоже, что именно общество наделено ими в большей мере, чем «природа». Думаю, пишущие в феноменологической традиции применяют термин «скобки» в немного ином смысле, не для обозначения естественных границ эпизодов деятельности, но, скорее, для обозначения внутренних границ, которые ученый может использовать, чтобы остановить поток опыта с целью его анализа в самосознании и посредством этого дать отпор любым предвзятым идеям об элементах или силах внутри этого опыта. (Мой термин «эпизод» обозначает то, что может быть отсечено таким образом.) В подобных вопросах авторитетом является Э. Гуссерль. Прочитаем его: «Итак, я, следовательно, *выключаю все относящиеся к этому естественному миру науки*, — сколь бы прочны ни были они в моих глазах, сколь бы ни восхищался я ими, сколь бы мало ни думал я о том, чтобы как-либо возражать против них; я *абсолютно не пользуюсь чем-либо принятым в них*. Я не воспользуюсь ни одним-единственным из принадлежащих к таким наукам положений, отличающихся они даже полнейшей очевидностью, не приму ни одного из них, ни одно из них не предоставит мне оснований, — хорошенько заметим себе: до тех пор, пока они разумеются такими, какими они даются в этих науках, — как истины о действительном в этом мире. Я могу принять какое-либо положение, лишь после того как заключу его в скобки. Это значит: лишь в модифицирующем сознании, выключающем суждение, стало быть совсем не в том виде, в каком положение есть положение внутри науки: положение, претендующее на свою значимость, какую я признаю и какую я использую» См.: Husserl E. Ideas: General introduction to pure phenomenology / Trans. by W.R.B. Gibson. London: George Allen & Unwin, 1952. P. 111. [Русский перевод: Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Т. 1. Общее введение в чистую феноменологию / Пер. с нем. А.В. Михайлова. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. С. 73. — Прим. ред.]

К этому можно добавить, что, хотя авторитетное суждение Гуссерля, по-видимому, вполне приемлемо в исследованиях устоявшихся, успешно работающих наук, его применение к общественным наукам порождает определенные и очень понятные трудности, так как практические работники последних сами претендуют на участие в формулировании социологических понятий, анализируя их социальные предпосылки и т. д. Заключать в скобки сделанное этими практиками фактически означает притязание сделать то же самое лучше.

деревянной картинной раме, предположительно не являются ни частью содержания соответствующей деятельности, ни частью мира вне ее, но, скорее, пребывают одновременно и внутри, и снаружи, — парадокс, который уже упоминался ранее и который нельзя обойти, потому что представить его ясно нелегко. На первый случай можно поговорить об открытии и закрытии временных скобок и о постановке пространственных скобок. Знакомый пример — набор приемов, давно разработанных в западной драматургии: в начале спектакля гаснут огни, слышится звонок и поднимается занавес; в конце падает занавес и зажигаются огни. (Все это — театральные знаки, характерные для [культуры] Запада, но как класс подобные явления распространены шире. Так, в китайском классическом театре используется деревянная трещотка, называемая «ки»¹.) И в этом временном промежутке мир театральной игровой деятельности сужен до арены, заключенной в скобки физическими границами сцены².

Существуют и другие очевидные примеры. Молоток председателя, призывающего собрание к порядку и объявляющего перерыв в заседании, — это вполне понятный пример постановки временных скобок. Кинематографическое преобразова-

¹ Miyake Sh. Kabuki drama. Tokyo: Japan Travel Bureau, 1964. P. 71.

² У Мэри Дуглас читаем: «Для любого из нас повседневное использование символов имеет несколько значений. Оно дает механизм фокусирования, метод мнемоники и позволяет контролировать опыт. Для начала рассмотрим фокусирование, для которого ритуалы задают рамки. Обозначенное время или место порождают специфические ожидания точно так же, как всем известное «жили-были» настраивает нас на восприятие волшебной сказки. Мы можем вспомнить множество подобных мелочей из своего опыта, так как самое незначительное действие способно быть значительным. Определение рамок и вписывание в них ограничивает опыт, включает в него желательные темы или перекрывает путь вторжению нежелательных». См.: Douglas M. Purity and danger. London: Routledge & Kegan Paul, 1966. P. 62–63. [Русский перевод: Дуглас М. Чистота и опасность. Анализ представлений об осквернении и табу / Пер. с англ. Р.Г. Громовой; под ред. С.П. Баньковской. М.: Канон-пресс-Ц; Кучково поле, 2000. С. 100. — *Прим. ред.*] Затем Дуглас цитирует высказывание Марион Милнер, которое я продолжил по оригиналу: «Я давно интересовалась ролью рамы, пытаюсь понять некоторые психологические факторы, помогающие либо мешающие рисованию картин. Рама выделяет совсем иной род деятельности, заключенной внутри нее, из реальности вне ее. Но подобно этому некая пространственно-временная рамка тоже выделяет из мира повседневности особого рода реальность психоаналитического сеанса. И в психоанализе именно существование этой рамки делает возможным полное развитие той творческой иллюзии, которую психоаналитики называют переносом [чувств пациента на психотерапевта]». См.: Milner M. The role of illusion in symbol formation // New directions in psycho-analysis / Ed. by M. Klein, et al. London: Tavistock Publications, 1955. P. 86.

ние в процессе съемки настоящей, реальной деятельности несомненно имеет отчетливые пространственные ограничения, обусловленные фокусным расстоянием объектива.

Обычный человеческий взгляд, широко охватывающий лежащее перед ним пространство, не существует для режиссера. Он видит и строит только в той условной области пространства, которую может охватить объектив съемочного аппарата, и более того, это пространство еще как бы обведено четко выраженным контуром, и уже сама ясная выраженность этого контура неизбежно обуславливает строгость композиции пространственных построений. Нечего и говорить о том, что актер, снимаемый крупным планом, в некоторых своих пространственных перемещениях может запросто выйти из панорамы объектива. Если, предположим, он сидит с наклоненной головой и эту голову нужно поднять, то, при известном приближении аппарата, уже ошибка актера на 10 сантиметров может оставить для зрителя на экране только один подбородок, все же остальное будет за пределами экрана или, в технических терминах, «срезано». Этот элементарный пример грубо подчеркивает еще раз неизбежность точного пространственного рисунка любого движения, которое режиссер снимает. Конечно, это требование относится не только к крупному плану. Снять две трети изображения человека — грубая ошибка, распределить же снимаемый материал и его движения по прямоугольнику кадра так, чтобы все воспринималось отчетливо и ясно, построить все так, чтобы прямоугольный контур экрана не мешал композиции, а включал в себя найденное построение, — это и есть цель, к которой стремятся кинооператоры¹.

Условности, выделяющие эпизоды, обозначают также начало и окончание театрального «марафона», или серии представлений, выражаясь в характерном поведении их участников во время «первых представлений» и «заключительных представлений»: рассылке поздравительных телеграмм, море цветов и т. п. Эта «постановка скобок» несколько более высокого порядка, по-видимому, слабо систематизирована².

¹ Pudovkin V. Film technique and film acting / Trans. by I. Montagu. New York: Bonanza Books, 1959. P. 80-81. [Русский оригинал: Пудовкин В.И. Кино-режиссер и кино-материал. М.: Кинопечать, 1926. С. 32-33. Здесь и далее цитаты из книги В.И. Пудовкина приводятся с сохранением авторской орфографии и пунктуации. — *Прим. ред.*]

² «Заключительные представления» исполнителей джаза описаны в газетной колонке Ральфа Глисона*, озаглавленной по этому случаю «Они выходят оттануться в свинге». См.: San Francisco Chronicle. 1963. February 27.

* Глисон Ральф (1903-1975) — американский публицист, музыкальный обозреватель «Сан-Франциско Кроникл». — *Прим. ред.*

Без сомнения, сигналы переключения внимания — это тоже явные примеры из практики выделения эпизодов деятельности. Пример — обсуждение Бейтсоном сигнала «представление начинается». (Более тонким делом оказывается постановка скобок вокруг умышленных фабрикаций, поскольку в их природе заложено, что обманщик начинает действовать еще до появления на сцене простофили и заканчивает сразу же, как только тот покинул ее. Этим достигается эффект, что простак не подозревает о поддельной реальности, заранее ожидавшей его появления, и не знает о фабрикаторах, которые специально для него позаботились неправильно расставить скобки.) Во многих видах спорта и игры правила такой расстановки скобок церемонизированы частично с целью обеспечения спортивной «честности», то есть равных шансов для всех соревнующихся, и эти упорядочивающие акценты в игре кое-что дают для обобщенного понимания условностей, применяемых при «расстановке скобок» в человеческой деятельности. Таковы церемонии вбрасывания шайбы в хоккее, введения мяча в игру с центра поля в футболе, быстрое рукопожатие в борьбе и короткое соприкосновение перчатками в боксе.

2. Хотя примеры «скобок», которые я упомянул, наверное, наиболее очевидны и имеют отношение преимущественно к развлекательной стороне жизни, все же нельзя позволить им увести наше внимание от тех областей, где расстановка скобок имеет практическое значение. Математики, к примеру, используют элегантный и сильный прием заключения формулы в простые типографские скобки (), устанавливающие границы ее фрагмента, который может иметь любую длину и в котором все составляющие должны быть преобразованы одним и тем же способом в одно и то же время, а место слева от скобок — это место знака действия, так что поставленное туда математическое выражение определяет характер преобразования. Число строк в интервале, ограниченном скобками, означает число строк математических символов, каждый из которых должен быть назван при чтении формулы в скобках. Это выглядит так, словно все человеческие способности думать и действовать в определенном фрейме представлены в предельно сжатой и очищенной от всего лишнего форме — наподобие штриховой гравюры по карандашному наброску. Несколько менее изящны, но еще более важны практические приемы расстановки «скобок» в синтаксической организации предложений, где место в последовательности слов, знаки пунктуации

и категория части речи определяют, какие именно слова (одно или несколько) должны быть взяты в фигуральные и буквальные скобки и какую синтаксическую роль должна играть сформированная таким образом единица предложения. Заметим, что и в математике, и в обычном языке (где скобки могут принимать свою «буквальную» форму, что я в данный момент и демонстрирую) знак-оператор и материал в скобках, который он преобразует, сами как целое могут заключаться в скобки и подвергаться новому преобразованию. Это обычная практика в системе обозначений и операций символической логики.

Заключение в скобки становится очевидной и банальной процедурой в случаях, когда предстоящая деятельность сама по себе деликатна или уязвима по отношению к определению ситуации и с большой вероятностью может порождать напряжения при субъективном включении в нее. Так, ранее уже говорилось о возможных приемах, которые используются в лечебных учреждениях и в натурных классах живописи для ясного определения, какой должна быть перспектива поведения окружающих в присутствии обнаженной женщины. В обоих случаях одевание и раздевание — дело интимное и не подлежащее обозрению, а потому вполне естественно, что обнаженное тело с одинаковой самопроизвольностью и внезапностью может появляться в поле зрения и исчезать под одеждами, снятие и надевание которых ясно указывают на границы эпизодов функционального обнажения и, наверное, облегчают вхождение окружающих в трудную для них ситуацию. Этому делению потока деятельности на эпизоды, конечно же, может помочь архитектура, предусматривающая открытые авансцены и скрытые от посторонних закулисные помещения.

В закулисной зоне «Стрип-отеля» разгуливают, может быть, самые роскошные и красивые девушки в мире — некоторые полуодетые, некоторые совсем раздетые. При виде постороннего мужчины за кулисами они стремглав разбегаются в поисках укрытия. Девушки, которые маршируют по всей сцене почти нагиши, краснеют и прикрывают интимные места во время перехода со сцены в артистическую уборную. «Дайте пройти, в конце концов, ведь я же вас не знаю!» Странно слышать это от тех самых созданий, которые каждую ночь выставляют себя голыми перед жадными глазами сотен незнакомых мужчин. «Но это же совсем другое дело, когда ты не на сцене! Это так лично»¹

¹ Hertz M. Las Vegas Sun. 1961. September 14.

Рассмотрим теперь возможность, когда скобка, отмечающая начало конкретного вида деятельности, имеет большее значение, чем скобка в его конце. Ибо (как уже отмечалось применительно к системе обозначений в математике) вполне разумно предположить, что скобка начала будет открывать не только эпизод, но и некое «окно» для сигналов, которые станут передавать информацию и определять вид преобразований в пределах эпизода. Очевидно, что в подобных случаях принято пользоваться терминами «вступление», «предисловие», «предварительные замечания» и т. п. Так, возможно, в самом знаменитом прологе из всех существующих (к «Генриху V» У. Шекспира) содержится явное откровение и обнажение театрального фрейма¹. В самом ли деле эти тридцать четыре строки так уж

¹ Имеется в виду следующий фрагмент:

«О, если б муза вознеслась, пылая,
На яркий небосвод воображенья,
Внушив, что эта сцена — королевство.
Актеры — принцы, зрители — монархи!
Тогда бы Генрих принял образ Марса,
Ему присущий, и у ног его,
Как свора псов, война, пожар и голод
На травлю стали б рваться. Но простите,
Почтенные, что грубый, низкий ум
Дерзнул вам показать с подмостков жалких
Такой предмет высокий. И вместит ли
Помост петуший — Франции поля?
Вместит ли круг из дерева те шлемы,
Что наводили страх под Азинкуром?
Простите! Но значки кривые могут
В пространстве малом представлять мильон.
Позвольте ж нам, огромной суммы цифрам,
В вас пробудить воображенья власть.
Представьте, что в ограде этих стен
Заключены два мощных государства,
Что поднимают гордое чело
Над разделившим их проливом бурным.
Восполните несовершенства наши,
Из одного лица создайте сотни
И силой мысли превратите в рать.
Когда о конях речь мы заведем,
Их поступь гордую вообразите;
Должны вы королей облечь величием,
Переносить их в разные места,
Паря над временем, сгущая годы
В короткий час. Коль помощи хотите,
Мне, Хору, выступить вы разрешите.
Я, как Пролог, прошу у вас терпенья,
Вниманья к пьесе, доброго сужденья!».

Шекспир У. Генрих V / Пер. Е. Бируковой // Шекспир У. Соч. в 8 томах.
Т. 5. М.: Искусство, 1959. — Прим. ред.

драматически хороши и успешно выполняют предписывавшуюся им задачу, — все это проблематично. Тем не менее они дают удивительно ясное изложение специфической задачи театрального фрейма и в то же время изящно иллюстрируют парадокс, что пролог одновременно есть часть следующего за ним драматического мира и внешний комментарий к нему¹. Заключительные скобки, по-видимому, несут меньшую нагрузку, в чем, возможно, находит отражение тот факт, что обычно гораздо легче положить конец использованию той или иной формы, чем найти и установить ее. Но все же эпилоги пытаются подытожить произошедшее, придавая этому подходящую собственную форму. Более важен случай, когда любителям по-коммерчески подаваемых чужих переживаний нужна уверенность в том, что прекращение передачи ставит точку в момент, когда стало возможным правильно оценить полное значение разыгранной драмы, а не просто тогда, когда авторов одолели технические трудности.

Можно сделать два замечания о «калибровочных» функциях условностей, используемых при выделении эпизодов, включенных в ту или иную деятельность. Во-первых, как подсказывает введение к данной главе, использующий эти приемы, видимо, часто полагается на их свойство создавать фрейм для всего того, что идет после них (или до них, в случае эпилогов), и, кажется, отчасти не обманывается в этом ожидании. Так, проводя беседу или читая лекцию, оратор нередко начинает с замечания, как он рад встрече с присутствующими и как недостоин полученного приглашения; он слегка подтрунивает над собой с целью показать, что роль, которую он собирается взять на себя, не ввела его в искушение завышенной самооценки; а затем он коротко обрисовывает распределение запланированного лекционного материала в более широком контексте и обосновывает избранный стиль изложения. В случае успеха этот ряд рутинных действий устанавливает ясность в понимании возможных форм всего того, что должно последовать дальше, обычно прибавляя к целому еще один нюанс, а именно понимание аудиторией, что предлагаемое ее вниманию — это

¹ Одной из иллюстраций исторических изменений, произошедших в приемах создания фрейма театральной деятельности в новые времена, является упадок пролога. Хотя еще бывают драмы, которые используют вступления наподобие пролога, но для этого может потребоваться намеренный архаизм (как в пьесе Т. Уайлдера «Наш городок») или пародийный трюк (как в пьесе Дж. Гелбера* «Связь»). Все выглядит так, словно мы утратили доверие к прологу, этому старому театральному приему.

* Гелбер Джек (р. 1932) — американский драматург, один из создателей направления, обозначаемого как «новый театр». — *Прим. ред.*

лишь *одно специальное* измерение оратора, а не полное выражение всего, на что он способен. (Действительно, некоторые разговоры, видимо, служат говорящему главным образом средством для демонстрации того, что у него есть собственное мнение обо всем, и тем самым предлагается некая модель этой разновидности человеческого тщеславия.) Когда разговор сам по себе бесплоден (что случается часто), слушатели обычно обнаруживают, что говорящего не так-то легко отделить от речей, а усилия при создании фрейма общей беседы не делают его общим, подрывая ту организующую роль, которую он должен был бы выполнить. Аналогично, сама возможность, что заключительные слова, добавив какой-то решающий штрих, могут по-новому осветить все ранее сказанное, в состоянии подтолкнуть оратора к попыткам в этом роде, порой с последствиями, еще более разрушающими рамки разговора.

Во-вторых, поскольку «вступительные замечания» могут задавать сценическую постановку и фрейм последующего речевого взаимодействия, постольку можно считать стратегически важным фактором «получение первого слова». Приведем пример.

Наше единственное опасное столкновение с законом произошло, когда однажды мы смывались после кражи: мы втроем сидели в авто спереди, а заднее сиденье было завалено краденым барахлом. Вдруг мы увидели вынырнувшую из-за угла полицейскую машину, она приближалась и явно шла за нами. Они просто патрулировали. Но в зеркале заднего вида мы наблюдали их разворот на 180 градусов и поняли, что они скоро подадут нам сигнал остановиться для проверки. Они засекли нас мимоходом, потому что мы негры, разумеется, они знали, что неграм нечего делать в этот час в этом районе.

Положение было пиковое. Вокруг много грабили, мы знали, что наша банда далеко не единственная, куда там. Но я знал также, что редко кто из белых сможет даже подумать, что негр способен перехитрить его. Еще до того, как они включили мигалку, я велел Руди остановиться. Я повторил то, что уже проделал однажды: вышел из машины и зашагал в их направлении, призывно махая рукой на ходу. Когда они остановились, я был возле их машины, а не они у нашей. Я спросил их, путаясь в словах, как и подобает смущенному негру, не могли бы они подсказать, как попасть в Роксбери. Они ответили, и мы мирно разъехались по своим делам¹.

3. Теперь рассмотрим случай, когда условности разделяют человеческую деятельность на эпизоды предписанными общедоступными средствами, благодаря которым индивид, намеревающийся активизироваться в конкретной роли или партии и

¹ The autobiography of Malcolm X. New York: Grove Press, 1966. P. 144—145.

включиться в какую-то деятельность, в состоянии показать другим, что он так и поступает. Ранее было показано, как говорящие берут на себя ораторскую роль. В случае гипнотического транса (или, по меньшей мере, того, что некоторые считают гипнотическим трансом) приемы для обозначения начала и окончания эпизода оказываются также приемами, символизирующими переход субъекта в гипнотическое состояние, в иной характер, и его возвращение «в себя». Превращение человека в одержимого духом во время вудуистских обрядов — яркий пример принятия иного облика.

Объяснение мистического транса, даваемое приверженцами культа вуду, просто: «лоа» (дух) вселяется в голову человека, сперва выгоняя из нее «большого доброго ангела» (*gros bon ange*) — одну из двух душ, которые носит в себе каждый. Это изгнание доброй души — причина корчей и судорог, характерных для начальных стадий транса

Симптомы вступительной фазы транса — явно психопатологические. В главных чертах они точно соответствуют стандартным клиническим описаниям истерии. Одержимые люди вначале производят впечатление, что потеряли контроль над своей двигательной системой. Сотрясаемые спазматическими конвульсиями, они скачут, как на пружинах, неистово кружатся, вдруг застывают и неподвижно стоят в наклонном положении, раскачиваются во все стороны, шатаются и спотыкаются на ходу, выпрямляются, снова теряют равновесие — пока окончательно не впадут в полубессознательное состояние. Иногда такие приступы начинаются внезапно, иногда их предвещают некоторые предупредительные знаки: отсутствующее или мученическое выражение глаз, легкая дрожь разных частей тела, прерывистое дыхание или капли пота на лбу — черты лица становятся напряженными или страдальческими. В некоторых случаях трансу предшествует сонливость. Одержимый не в состоянии держать глаза открытыми и кажется с трудом преодолевающим непонятную вялость во всем теле. Долго такое состояние не сохраняется и внезапно сменяется резким пробуждением, сопровождаемым судорожными движениями¹.

¹ А. Мэтро подытоживает описание следующим образом: «Эта предварительная фаза может быстро заканчиваться. Одержимые резво пробегают весь диапазон нервных симптомов. Они трясутся, шатаются, производят еще какие-то механические подергивания и потом неожиданно, сразу — впадают в полный транс. Но это может случиться даже и без такой преамбулы, когда церемония в полном разгаре и требует быстрого вхождения в нее божеств и духов». См.: Métraux A. Voodoo in Haiti / Trans. by H. Charteris. New York: Oxford University Press, 1959. P. 121.

Интересно отметить, что поскольку европейский театр предполагает, будто зрители, как по волшебству, сразу посвящены в события на сцене, постольку первоначальное вхождение в свой мир — это именно то, чего не будут демонстрировать изображаемые на сцене персонажи, так как они уже предполагаются равными самим себе. (Как говорилось ранее, пауза, которую может держать артист в ответ на аплодисменты при первом своем появлении, представляет собой небольшую отсрочку начала роли, в которой он будет выступать, а не введение в нее.)

4. Подобно всем другим элементам фрейма различия в характере условностей, связанных с выделением эпизодов деятельности, обнаруживаются не только при межкультурных сравнениях, но и внутри определенного общества в разные периоды его существования. Для изучения различий второго рода подходящим общим случаем являются изменения театральных фреймов в обществах западного типа, а конкретным примером — изменения в свойственных этому фрейму условностях, обнаруживаемых при выделении эпизодов. Так, введение в 1817 году газового освещения в лондонских театрах и позже в 60-х годах XIX века электроискровых запалов для газа сделало технически возможным быстрое тушение и зажигание светильников в зале и тем самым создало удобный сигнал для извещения аудитории о начале и окончании действия в рамках организации театрального зрелища¹. Описаны также изменения в использовании занавеса для обозначения начала и завершения театральных сцен.

Разработка специальных устройств для быстрой смены исполняемых сцен подводит нас к одному любопытному моменту, которым, как ни странно, до сих пор пренебрегали. Вплоть до последней четверти XIX века перемена сцен театрального действия происходила на глазах публики. Это было частью развлечения. Люди получали удовольствие, наблюдая, как одна сцена словно по волшебству превращается в другую. Всего лишь несколько десятилетий назад эта традиция жила в буффонадных и пантомимических сценах театрального перевоплощения. Тогда почему же имели занавес древнеримский театр и театры эпох Ренессанса и Реставрации? Они использовали его просто для сокрытия от глаз зрителей самой первой мизансцены и как сигнал о конце представления. Почти до 1800 года в Англии не было никаких «актовых занавесов», то есть опускания занавеса по окончании очередного акта пьесы: публика узнавала о его завершении, когда все актеры уходили со сцены. В Англии до 1881 года также не было занавесов, скрывающих смену декораций в течение акта. В

¹ Macgowan K., Melnitz W. Golden Ages of the theater. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1959. P. 113.

тот год Генри Ирвинг¹ ввел так называемый «сценовой занавес», чтобы зрители не видели 135 рабочих сцены, реквизиторов и осветителей-газовиков, которые привлекались для обслуживания пьесы «Корсиканские братья»².

5. Рассматривавшиеся до сих пор открывающие и закрывающие временные скобки иногда полезно называть «внешними», так как во многих видах деятельности встречаются внутренние скобки — такие, которые отмечают короткие паузы, перерывы в процессе деятельности, переживаемые как время, не входящее в состав фрейма. Классический пример являют антракты между сценами или актами (действиями) в пьесе. В качестве других примеров можно взять перерывы между школьными семестрами, частями игры, раундами в боксе, периодами нахождения у власти, сбора урожая и т. п.

Внутренние скобки как таковые существенным образом отличаются друг от друга своим местоположением и назначением. Встречаются скобки, которые заранее встроены в процесс деятельности и предусмотрены для обозначения временной паузы — перерыва на отдых или на пересменку — для всех, кроме немногих специальных участников, как в случаях седьмой подачи на заключительном этапе игры в бейсбол и второго антракта в спектаклях. Существуют и незапланированные скобки, которыми позволено пользоваться конкретным индивидам и которые означают право на мгновение задерживать общую работу, чтобы уладить нечто, определяемое как внезапная и острая личная нужда. Следует ожидать, что между заранее предусмотренными, коллективно применяемыми внутренними и незапланированными, индивидуально используемыми скобками можно найти и некие промежуточные формы, и, более того, — историю перехода от одной их разновидности к другой. Показательный пример такого перехода — фактическая институционализация в современных учреждениях «перерыва на кофе» (а в Англии, наиболее продвинутой в этом отношении стране, — на «одиннадцатичасовой ланч»).

Виды деятельности варьируют соответственно разновидностям допускаемых ими внутренних скобок. В игровом взаимодействии в теннисе больше времени тратится на перерывы,

¹ Ирвинг Генри (1838–1905) — английский актер, режиссер. Ставил пьесы Шекспира. — *Прим. ред.*

² Macgowan K., Melnitz W. Op. cit., p. 31. Об истории использования занавеса в древнеримской драме см.: Beare W. The Roman Stage. London: Methuen & Co., 1964. Appendix E «The Roman stage curtain». P. 267–274.

чем на эпизоды непрерывной игры, хотя во многих видах спорта, раз уж мяч попал в игру, в ней не так легко устроить перерыв. Сексуальное взаимодействие практически сплошь состоит из возобновлений игры после взятых тайм-аутов, причем исключительное право устанавливать время передышки между половыми актами предоставляется природе.

Помимо различий между видами деятельности в одной культуре, несомненно, существуют и общие межкультурные различия. Грегори Бейтсон дает нам подходящую иллюстрацию.

Формальные технические приемы социального воздействия на людей (ораторское искусство и т. п.) почти полностью отсутствуют в культуре острова Бали. Требовать продолжительного внимания от отдельного человека или оказывать эмоциональное давление на группу считается чем-то безвкусным, да и невозможно практически, так как в подобных обстоятельствах внимание атакованной жертвы быстро притупляется и рассеивается. На Бали отсутствуют даже такие относительно длинные речи, которые понадобились бы в большинстве других культур для рассказывания жизненных историй. Как правило, тамошний рассказчик останавливается после одной-двух фраз и дожидается, пока кто-то из слушателей задаст ему прямой вопрос, касающийся подробностей излагаемого сюжета. Только тогда он ответит на него и таким образом продолжит прерванное повествование. Очевидно, что эта процедура не дает накапливаться межличностному напряжению, вызываемому неадекватным взаимодействием¹.

Достоин рассмотрения отношение между условностями, связанными с расстановкой скобок, и ролевыми циклами деятельности. Если в качестве точки отсчета взять любой случай организованной социальной деятельности, то характер ее внешних скобок будет зависеть (частично) от наличия в ней внутренних. Но исходя из более масштабной перспективы внешние скобки могут быть увидены и как внутренние. Так, ритуал прощания, которым заканчивается день в учреждении, можно рассматривать в качестве внешней скобки в масштабе всего трудового дня, но тот же ритуал одновременно видится и как внутренние скобки в перспективе долговременных трудовых обязательств, например постоянного исполнения определенной рабочей роли, которое прерывается в конце каждого буднего дня, на выходные в конце недели, на праздничные и отпускные дни. Подобным же образом

¹ Bateson G. Bali: The value system of a steady state // Social structure: Studies presented to A.R. Radcliffe-Brown / Ed. by M. Fortes. Oxford: Oxford University Press, 1949. P. 41.

на каждое исполнение пьесы с чьих-то позиций можно смотреть как на часть целого, некоего растянутого во времени процесса — «марафона», — и тогда ритуалы поднятия и опускания занавеса в каждом спектакле становятся чисто внутренними скобками, за исключением, конечно, этих же ритуалов в ночь открытия и в ночь закрытия.

6. Рекомендуемое здесь различие между внешними и внутренними скобками — это лишь начало рассуждения. Фактически потребуются рассмотреть целый ряд структурных вопросов. Во-первых, во многих видах коллективной деятельности типа вечерних театральных представлений процесс «расстановки скобок» связан с подготовкой и ориентированием участников и с достижением определенных более или менее стандартизированных результатов до и после реального выполнения деятельности. Тут нам понадобится различие (которое ввел Кеннет Пайк) между собственно «игрой» и публичным «спектаклем», то есть между драматическим действием как таковым, спортивным состязанием, свадебной церемонией или судебным разбирательством и той социальной данностью или тем общим делом, в которое встраиваются вышеназванные процедуры¹. (Несколько утрированным примером этого различия могут служить инструктаж и подготовительная разминка, которые устроитель ток-шоу предоставляет студийной аудитории перед окончательной записью.) Отсюда следует, что временный выход из продолжающегося формализованного мероприятия (проявляющийся в определенных «внутренних» процессах и событиях) не обязательно становится выходом из конкретного социально значимого «дела», в контексте которого развиваются эти события и процессы. Так, если взять «театральный пример», то как раз в моменты, когда аудитория еще не начала смотреть и слушать, или временно перестала активно следить за игрой на сцене, или только что полностью закончила просмотр, — именно тогда способности членов аудитории как театралов имеют определяющее влияние на организацию деятельности. Отметим, что переход от «спектакля» к «игре» — от процесса оформления событий к оформленным событиям — как правило, связан с изменением организационной основы, фрейма, деятельности, причем оформленные, или внутренние, события обычно порождают более ограниченный и строже организованный мир, чем мир,

¹ Pike K.L. Language in relation to a unified theory of the structure of human behavior. Glendale (Calif.): Summer Institute of Linguistics, 1954. Part 1. P. 44–45.

даруемый нам повседневной жизнью. Во всяком случае, при ближайшем рассмотрении формальных социальных процедур можно ожидать, что формализованные открывающие и закрывающие скобки сами будут заключены в неформальные скобки, свойственные той социальной данности, к которой применялись упомянутые процедуры¹.

¹ В структурном отношении интересен случай, когда сама внутренняя, «официальная» деятельность не формализована. Некоторые любители вечеринок, вероятно, будут настаивать, что с появлением первого гостя «веселье» не начинается, а во многих случаях оно может вообще никогда не начаться, — участники никогда, как говорится, «не смогут оторваться» и не получат ожидаемого удовольствия. В самом деле, признание того, что поздние прибытия одних гостей могут совпадать с ранними уходами других, подразумевает, что в естественное течение событий так до конца и не будет внесено формальных процедурных уточнений и что, возможно, никаких определенных внутренних процедур и не требуется. Легко выделить начальные события вечеринки в их последовательности, например: (1) готовность хозяев к приему гостей; (2) прибытие первого гостя, позволяющее частично освоиться с ролью гостеприимного хозяина; (3) последующие прибытия, предоставляющие первым гостям возможность поговорить не только с хозяевами и порой навязывающие в собеседники лиц, с которыми в иных обстоятельствах они не захотели бы проводить время; (4) прибытие достаточного количества гостей и формирование из них «кружков по интересам». Заключительные фазы тоже можно различить. Но, так сказать, середину игры определить трудно. Тем не менее Фрэнсис Скотт Фицджеральд*, тонкий знаток формы, принимает в этом вопросе позицию Кеннета Пайка: «Бар работает вовсю, а по саду там и сям проплывают подносы с коктейлями, наполняя ароматами воздух, уже звонкий от смеха и болтовни, сплетен, прерванных на полуслове, завязывающихся знакомств, которые через минуту будут забыты, и пылких взаимных приветствий дам, никогда и по имени друг дружку не знавших.

Огни тем ярче, чем больше земля отворачивается от солнца; вот уже оркестр заиграл золотистую музыку под коктейли, и оперный хор голосов зазвучал тоном выше. Смех с каждой минутой льется все свободней, все расточительней, готов хлынуть потоком от одного шутивого слова. Кружки гостей то и дело меняются, обрастают новыми пополнениями, не успеет один распасться, как уже собрался другой. Появились уже непоседы из самоуверенных молодых красоток: такая мелькнет то тут, то там среди дам посолидней, на короткий, радостный миг станет центром внимания кружка — и уже спешит дальше, возбужденная успехом, сквозь прилив и отлив лиц, и красок, и голосов, в беспрестанно меняющемся свете.

Но вдруг одна такая цыганская душа, вся в волнах чего-то опалового, для храбрости залпом выпив выхваченный прямо из воздуха коктейль, выбежит на брезентовую площадку и закружится в танце без партнера. Мгновенная тишина; затем дирижер галантно подлаживается под заданный ему темп, и по толпе бежит уже пущенный кем-то ложный слух, будто это дублерша Гильды Грей из варьете «Фолли». Вечер начался». См.: Scott Fitzgerald F. The Great Gatsby. New York: Charles Scribner's Sons, 1925. P. 40–41. [Русский перевод: Фицджеральд Ф.С. Великий Гэтсби // Фицджеральд Ф.С. Великий Гэтсби. Ночь нежна. Романы / Пер. с англ. Е. Калашниковой. М.: Изд-во «Правда», 1989. С. 50. — *Прим. ред.*]

Тогда различие между спектаклем и игрой (если воспользоваться терминологией Пайка) осложняет проблему расстановки скобок, создавая возможность резко расходящихся восприятий в зависимости от того, интересуется ли нас преимущественно внешняя либо внутренняя сфера деятельности. Одна иллюстрация очевидна: это восприятия роли ведущего в концерте камерной музыки.

Как «спектакль», как общественное событие концерт камерной музыки начинается, видимо, задолго до выхода музыкантов на сцену. Если концерт собираются передавать по радио, кое-что из того же образца организации концертов сохранится. Диктору-ведущему надо будет что-то говорить в отрезке времени между двумя точками, когда начинается радиотрансляция и когда в игру вступают музыканты (а также и во время перерывов). Он может выдавать в эфир «подходящий» комментарий или разговорную версию того, что происходит в зале. Но чем-то заполнить паузы он должен, так как радиодикторы придерживаются в общем разумного убеждения, что «мертвый эфир» недопустим. (Довод здесь прост: словесное «обрамление» концерта, или задание его фрейма, необходимо, чтобы слушатели могли в любое время включиться в ситуацию радиотрансляции. Если бы не поддерживалась непрерывность звучания, то слушающие концерт во время паузы сначала могли бы подумать, что что-то случилось с их радиоприемником или с радиостанцией, а только что подключившиеся слу-

Если вслед за Фицджеральдом утверждать, что светский вечер «начался», когда произошло эмоциональное заражение участников, которое заменяет их замкнутое состояние общим приятным настроением, то при желании можно доказать, что и неформальные вечеринки, и встречи людей для игры в бридж равно способны обеспечить «спектакль»; но только сходки для игры в бридж могут гарантировать, что в этих «скобках» будет осуществляться некая внутренняя деятельность. Фактически то, что отличает неформальные собрания от организованных общественных мероприятий с неким формализованным ядром, — это негарантированность осуществления нужной внутренней деятельности. Учитель в классе, чиновник в суде, председательствующий на собрании клуба более или менее в состоянии призвать собравшихся перейти от «разговорчиков» к делу, но хозяин не может заставить своих гостей веселиться в приказном порядке. (Учтем, однако, что хотя эти лидеры в разных областях деятельности часто могут принимать решения о прекращении официальной части занятий, они, вероятно, имеют заметно меньше власти ограничивать и направлять послеофициальные занятия и совсем прекращать спектакль.) Об одном из исследований перехода от суеты к организованным деловым процедурам см.: Turne R. Some formal properties of therapy talk // *Studies in social interaction* / Ed. by D. Sudnow. New York: The Free Press, 1972. P. 367–396.

* Фицджеральд Фрэнсис Скотт (1896–1940) — американский писатель. — *Прим. ред.*

шатели — что на этой радиоволне ничего не передают.) Но радиокомментатор, ведущий прямую передачу из концертного зала, не в состоянии с достаточной точностью определить момент, который изберут музыканты для выхода на сцену, а после этого момент, когда они начнут исполнение. Поэтому ему приходится готовить многовариантный сценарий, который по мере надобности он мог бы сокращать или растягивать. Если по какой-либо причине музыканты откладывают начало исполнения на слишком долгое время, ведущий концерта может попасть в трудное положение, будучи вынужденным много раз повторять то, о чем уже говорил, но понимая, что такое поведение все же предпочтительнее глубокого молчания. Далее наступает момент (и это время наиболее напряженного ожидания), когда музыканты начинают настраивать свои инструменты, что сопровождается характерным нестройным шумом, и тогда ведущий, если захочет, может подключить аудиторию к микрофону на сцене. Ибо хотя в эту минуту исполнители все еще не приступили к своему главному делу — музыке, они слышимо для всех делают то, чего требует данное общественное мероприятие, а именно: подают знаки, что это коллективное собрание движется в правильном направлении и определенные «внутренние события» начнутся в должное время. Звуки настройки, которые для производящих их людей имеют инструментально-техническое значение, радиослушателями могут восприниматься как ненужные, но ведущий может ценить эти радиошумы просто за то, чем они являются в действительности: материальной частью данного общественного мероприятия. К этому можно добавить, что настройка музыкальных инструментов — это сигнальный знак того, что исполнение («внутреннее» событие) очень скоро начнется. Тишина, которая наступает сразу после настройки, момент, когда музыканты замирают перед пюпитрами и концентрируют внимание на своих партитурах, готовые мгновенно влиться в уже совсем близкое, требующее строгой координации коллективное действие, — это второй и последний знак перед самым его началом. Вместе взятые, эти два знаковых события явно играют служебную роль некой «скобки начала», но, конечно, начала музыкального исполнения, а не начала публичного мероприятия.

По ходу изложения читатели могли заметить, что одно из явлений, которое мы пытаемся описать с помощью обыденного, ненаучного термина «формальность», — это какое-либо общественное собрание, которому свойственны большой временной

разрыв и большие различия, наблюдаемые между характером внешнего, неформального начального этапа и внутреннего, формального начала, и, судя по всему, сильная тенденция защищать самую важную, самую сокровенную часть коллективного действия. Предельно выражены такие тенденции на ежегодных соревнованиях по борьбе сумо в Японии: дневной турнир может начаться в 14 часов 30 минут, закончиться в 17 часов 30 минут и вместить в себя двадцать схваток, каждая из которых продолжается всего около десяти секунд; остальное время занимают сложные ритуалы, сопровождающие борьбу¹. Еще один пример дает нам церемония, предшествующая бою быков в Испании.

Следует ожидать, что с течением времени будут происходить значительные изменения в сопроводительных церемониях до и после основной деятельности и такие изменения кое-что скажут нам о меняющемся общественном статусе этой деятельности. Приведем пример с повешениями.

Все большее время, затрачиваемое процессиями с приговоренными к повешению на переход в три мили от Ньюгейта до Тайберна², и неуправляемое поведение окрестных толп подталкивали шерифов к решению покончить с этими процессиями, но столь сильно было давление традиции, что они долго сомневались в своем праве поступить таким образом. Наконец, в 1783 году последовало распоряжение производить казни перед самой Ньюгейтской тюрьмой, так что осужденному надо было пройти до виселицы лишь небольшое расстояние. Первая казнь в Ньюгейте состоялась 3 декабря 1783 года, когда повесили десять человек. Исчезла одна старая традиция, шествие до Тайберна, но родилась другая. Установился обычай для губернатора после казни устраивать завтрак некоторым ее официальным участникам и видным людям, которых он лично приглашал на экзекуции. Очень скоро приглашения стали предельно лаконичными: «Повешение в восемь, завтрак в девять»³.

Ныне все подобные зрелища сходят на нет и устраиваются нечасто. Если где-либо и когда-либо они все же случаются, то в роли зрителей приходится выступать чиновникам, а все предварительные и посмертные процедуры урезаны насколько можно. И, конечно, ни один из участников зрелища не надеется хорошо провести время.

¹ См. репортаж Уильяма Чэпина. — *San Francisco Chronicle*. 1963. February 1.

² То есть от Ньюгейтской тюрьмы до места публичной казни в Лондоне (до 1783 г.). — *Прим. ред.*

³ Atholl J. *Shadow of the gallows*. London: John Long, 1954. P. 51.

7. Соотношение между «спектаклем» и «игрой», между общественным действием и внутренними действиями требует дальнейшего изучения. Очевидно, что эта двуединая связка работает как некий амортизатор, обеспечивающий гибкость социального поведения в отношении капризов времени: раз уж определенный спектакль начался, участники, видимо, обретают способность с большим душевным спокойствием дожидаться «настоящих», «реальных» событий, то есть сферы реальности, которая обещает вот-вот родиться, — сферы, которая, между прочим, может обернуться чем угодно, только не ожидаемой «реальностью». (Нечто из того плана развития событий помогает официантке умиротворять клиентов, принимая у них заказы или, менее того, просто ставя воду на их столики, поскольку обед как спектакль может начинаться значительно раньше процесса еды как такового.) Такое ожидание может быть приспособлено к возможностям исполнения ожидаемого: возможно заметное укорачивание или удлинение его времени, ибо в некотором смысле — это время вне времени, состоящее на службе «внутренних событий». Но, разумеется, только в известных пределах. Если «дело» начинается чересчур быстро — жалобы возможны, а если ожидание слишком затягивается — они будут наверняка. И поэтому мы скоро обнаруживаем, что самой этой гибкости амортизатора могут быть поставлены формальные пределы. Например, время перерыва в разных видах спорта может ограничиваться различными правилами и постановлениями, так что, хотя само по себе время передышки принадлежит «спектаклю», а не «игре», установленные пределы времени на перерыв суть часть ее внутренних процедур.

Все сказанное обязывает нас ввести понятийные различия, могущие причинить немало хлопот. Внешние скобки, которые открывают и закрывают события, сами должны рассматриваться как существующие в двух видах: скобки, относящиеся к спектаклю, и скобки, относящиеся к внутренним, официальным событиям. А внутренние скобки, как мы вскоре увидим, могут иметь даже более высокую степень сложности.

К вопросу о внутренних скобках можно подойти, рассмотрев способ обращения со временем¹ в драматических произведениях.

¹ См. трактовку этой проблемы у Ричарда Шехнера: Schechner R. Public domain. Indianapolis: Bobbs-Merrill Co., 1969. P. 74–81; см. также: Burns E. Theatricality: A study of convention in the theatre and in social life. London: Longman Group, 1972. New York: Harper & Row, 1973. Chapter 6 «Rhetorical conventions: Space, setting and time». P. 66–97.

Начать здесь можно традиционно. Накоплен значительный материал о влиянии Аристотеля на становление правила единства времени (24 часа) для трагедии, и почтительность его соблюдения в XVII веке во Франции сравнима с вольностью обращения с ним после Революции¹. Поэтому нам лучше прямо приступить к обсуждению того факта, что, хотя каждый театральный акт исполняется в соответствии с ходом «реального» времени и «естественной» последовательностью событий², дли-

¹ См., например: Wiley W.L. *The formal French*. Cambridge: Harvard University Press, 1967. P. 112-119. Уайли добавляет следующие соображения: «Трагедия во Франции была жестко скована не только правилами единства времени и места, но и другими ограничениями, которые французы почитали необходимыми в этом жанре. Среди таковых предполагались: избегание актов насилия на сцене, исключение любых эпизодов "низкой" комедии (комическая развязка допускалась лишь в детективных пьесах) и языка, не приподнятого и не облагороженного должным образом» (*ibid.*, p. 119).

² Кино же имеет здесь свои отличающиеся от описанных условности фреймовой организации. Кино позволяет показывать в пределах одной сцены фильма развитие поведения и ход действий в разные периоды времени (обычно короче, чем это было бы в действительности, но иногда и дольше) просто потому, что отснятые куски фильма при монтаже могут быть либо вырезаны, либо вставлены в поток того материала, который в итоге увидят зрители, и еще потому, что за секунду может быть отснято разное число кадров. Разумеется, подобные манипуляции со временем срабатывают постольку, поскольку зритель способен сделать все необходимые выводы из коротких эпизодов, смонтированных из отдельных киноснимков. Пудовкин раньше многих высказался об этом различии театра и кино, прибавив и полезные комментарии об истории появления указанного различия — в частности, о специальной технике киносъемок и монтажа, которая отошла от предшествующей ей практики прямолинейной фотосъемки театральных спектаклей. См.: Pudovkin V. *Film technique and film acting* / Trans. by I. Montagu. New York: Bonanza Books, 1959. P. 52–57. Русский оригинал: Пудовкин В.И. Цит. соч. С. 3–13.

Бела Балаш предлагает свой комментарий: «Фильм мог бы показать забег на тысячу ярдов, сжав его в короткий эпизод продолжительностью в пять секунд, и потом дать в двадцати быстро сменяющихся крупных планах борьбу на последних ста ярдах между соперниками, которые, задыхаясь, бегут голова к голове, то вырываясь вперед, то отставая на несколько дюймов, пока, наконец, оба не придут к финишу. Эти двадцать съемочных кадров могут продолжаться на экране, скажем, сорок секунд, то есть в *реальном времени* дольше, чем эпизод, в котором показаны первые девятьсот ярдов забега. Тем не менее мы воспримем демонстрацию финишного отрезка как более короткую, наше чувство времени будет говорить нам, что мы видели всего лишь краткое мгновение, увеличенное словно под микроскопом». См.: Balázs B. *Theory of the film* / Trans. by E. Bone. New York: Roy Publishers, 1953. P. 130. [В русском издании книги Б. Балаша эта мысль высказана более подробно: «Большая или меньшая продолжительность сцен не есть только обстоятельство ритмического характера, оно определяет и смысл сцены. Сцена часто делается короче по метражу, но продолжительнее по настроению, ибо внутренний темп кадров совершенно независим от времени, потребного для их прохождения. Бывают сцены, в которых (путем длительного изображения) развитие мелких моментов — секунд — действует как драматический темп.

тельность периодов, которые должны восприниматься как время, прошедшее между актами, может до известной степени колебаться. Эти периоды фактически имеют и заранее объявленные одновременные («симультанные») начала при соблюдении единственного условия, что не используется обратное направление времени¹. Разумеется, драматург имеет право выбирать свою собственную отправную точку, будь это прошлое, настоящее или будущее. Но при всех обстоятельствах сохраняется значительная ясность относительно правил течения времени в театральном фрейме.

Современная западная драма предоставляет самому драматургу безусловное право выбирать временное расстояние между актами. При смене сцен в кино допускаются такие же вольности, но это явно должно быть сделано «убедительно».

На театральной сцене между актами, когда опущен занавес, может пронестись столько времени, сколько пожелает автор. Существуют пьесы, где между двумя актами пролетел целый век. Но сцены и эпизоды фильма не отделены друг от друга занавесами или антрактами. Тем не менее ход времени должен быть передан зрителю, временная перспектива задана. Как это делается?

Если в кинокартине хотят заставить нас почувствовать, что между двумя сценами минуло некое время, между ними вставляют еще одну сцену, сыгранную в другом месте. Когда действие возвращается на прежнее место — время прошло².

Но когда эти подвижные детали отсекаются прочь, остается общая картина, которая требует, правда, меньше времени, но зато неспособна заполнить живым интересом и этот более короткий промежуток». См.: Балаш Б. Искусство кино. М.: Госкиноиздат, 1945. С. 71. — *Прим. ред.*]

¹ Здесь напрашивается интересное сравнение с условностями, на которых держится показ диапозитивов, связанных одним сюжетом. Как отмечает Борис Успенский в разделе «"Точки зрения" в плане пространственно-временной характеристики» своей книги «Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы», каждый диапозитив изображает какой-то сжатый и остановленный во времени момент повествования, а последовательный переход от одного кадра-диапозитива к следующему пропускает в восприятии зрителя самые разные промежутки конденсированного времени повествования. См.: Uspensky B.A. Study of point of view: spatial and temporal form // Uspensky B.A. The poetics of composition: structure of the artistic text and the typology of compositional form / Trans. by V. Zavarin, S. Wittig. Berkley: University of California Press, 1974. P. 16. [Русский оригинал: Успенский Б.А. Цит. соч. С. 96–97. — *Прим. ред.*] Движение времени от кадра к кадру при демонстрации диапозитивов отчасти подобно движению от сцены к сцене в пьесе, за исключением того, что во втором случае обычно наблюдаются более масштабные скачки времени.

² Balázs B. Op. cit. P. 121. В русском издании Б. Балаша: «В кинофильме можно "пропустить" время лишь при условии, если сцена будет прервана промежуточной картиной. Но сколько именно времени протекло за такой

Постепенное исчезновение изображения или затемнение кадра также стали ассоциироваться с ходом времени.

Затемнение картинки в кадре тоже может передавать течение времени. Если мы видим корабль, медленно исчезающий из виду за линией горизонта, то сам ритм этой картины выражает определенное движение времени. Но если эта картина еще и затемняется, тогда к ощущению хода времени, вызванному исчезновением корабля в морской дали, прибавляется чувство дополнительной и вряд ли поправимой утраты связанного со временем куса жизни. Ибо теперь съемочный кадр показывает сразу два движения: движение корабля и движение диафрагмы кинокамеры — и два времени: реальное время исчезновения корабля из поля зрения и киноремя, создаваемое «съемкой с затемнением»¹.

Даже пространство может служить цели наглядного выражения хода времени.

Кинофильм создает исключительно интересную связь в зрительском восприятии между воздействием времени и воздействием пространства — настолько интересную в действительности, что это заслуживает более детального анализа. Вот факт, подтверждаемый опытом каждого: как уже говорилось, промежуток времени между двумя сценами изображается в кино вставкой между ними еще одной сцены, исполняемой в другом месте. Опыт показывает, что чем дальше местоположение вставленной сцены от места действия в тех сценах, между которыми произведена вставка, тем больше времени пролетит по ощущению зрителей. Если, например, что-то происходит сперва в комнате, затем в прихожей, передней и потом второй раз в той же комнате, — зритель поймет, что прошло только несколько минут, и задуманная сцена в комнате может продолжаться без промедления и без изменения обстановки. Мы не чувствуем никакого перепада в течении времени. Но если вставная сцена между двумя другими, происходящими в одной и той же комнате, уводит нас в Африку или Австралию, тогда ту же самую сцену нельзя просто продолжить в неизменной обстановке одной и той же комнаты, так как благодаря эпизоду с географи-

промежуток — этого продолжительность промежуточной картины показать не может». См.: Балаш Б. Цит. соч. С. 65. — *Прим. ред.*

¹ Balázs B. Ibid. P. 145. В русском издании Б. Балаша: «Затемнение может указать также на время. Если корабль медленно исчезает на горизонте, то это событие имеет свою продолжительность. Если же кадр, кроме того, медленно уходит в затемнение, то к этому примышляется иное, гораздо большее и неопределенное время. В кадре видны теперь два движения: движение сюжета и движение кадра. Реальная длительность движения корабля и кинематографическое время затемнения могут не совпадать и иметь разное значение». См.: Балаш Б. Цит. соч. С. 80. — *Прим. ред.*

ческим перемещением зритель должен почувствовать, что уткло много времени, даже если реальная продолжительность вставной сцены в дальнем краю нисколько не больше длительности вышеупомянутой, тоже вставной, сцены в прихожей¹.

Теперь, если переместиться снова на живую театральную сцену, можно яснее понять смысл всего сказанного. Начальное поднимание и финальное опускание занавеса — это, можно сказать, «игровые внешние скобки», ибо все эти театральные занавесы, похоже, отгораживают не спектакль от окружающего мира, а скорее игру от спектакля. Точно так же, но по-своему, действует и занавес, оповещающий аудиторию (публику) об антракте. Он не возвращает театралов в мир за пределами данного общественного мероприятия, но всего лишь переносит зрительскую аудиторию из мира внутренних событий в мир спектакля. (Фактически именно поэтому антракт может служить поводом для знакомства, ухаживания и т. п.) В таком случае антрактный занавес можно считать некой «игровой внутренней скобкой». Но перерывы между сценами внутри акта (действия) пьесы в театре или затемнения в кино рассчитаны не на *этот тип* переключения зрителей с одних событий на другие, а на переключение (или переход) на ином уровне, которое происходит *внутри* искусственно поддерживаемого фиктивного мира, в сфере внутренних событий. При этом отмечаются начало и конец драматических эпизодов, а не начало и конец драматического действия как такового. Если хотите, здесь можно говорить только о «внутренних скобках».

¹ Balázs V.. Op. cit. P. 122. В русском издании Б. Балаша: «Ритм сцены, пространство, в котором она разыгрывается, даже ее освещение, решают вопрос — покажется ли нам, что прошла минута или многие часы. Здесь раскрывается своеобразное взаимоотношение между чувством пространства и чувством времени, которые стоило бы подвергнуть подробнейшему психологическому анализу.

Особенно наглядным примером этого может служить следующее явление: чем дальше отстоит место действия промежуточной сцены от места основной сцены действия, тем длительнее может казаться нам промежуток времени между ними.

Если сцену, происходящую в комнате, мы прерываем сценой в передней, то, как бы долго эта последняя сцена ни продолжалась, она не обозначит большего промежутка времени, чем то реальное время, в течение которого она в действительности продолжается.

Но если промежуточная сцена перенесет нас в другой город или даже в другую страну, то, как бы она ни была коротка, она пробудит иллюзию столь большого промежутка времени, что после нее мы уже не будем в состоянии перенестись обратно к предыдущей сцене». См.: Балаш Б. Цит. соч. С. 66. — *Прим. ред.*

И наконец, перейдем к последнему затруднению, связанному с театральным занавесом, а именно, что единственная отметка-указатель вроде падения занавеса явно может функционировать в качестве «скобки», относящейся к разным порядкам деятельности в одно и то же время. Так, когда опускается антрактный занавес, то временно приостанавливается драматическая деятельность *и одновременно* завершается какой-то драматический эпизод.

8. И последний пункт. Можно не просто говорить, что некие официальные церемонии, по всей видимости, получают форму тех или иных социально организованных событий (публичных мероприятий), но и утверждать, что эти оправы могут быть относительно однородными по сравнению со степенью изменчивости того, что делается внутри их. «Вводные замечания», которые перекидывают мост между данным общественным мероприятием и ближайшей деловой задачей, обычно произносит некий хорошо известный всем персонаж после призвания аудитории к порядку, и оправы приблизительно одинаковы в любом случае — когда должен быть представлен политический оратор или судья в зале суда, обрисован в общих чертах водевильный акт или городской митинг. И аналогично, одинаковые заключительные аплодисменты могут увенчивать самые разнообразные обращения к людям.

III. Формула внешнего выражения роли

1. Всякий раз, когда человек участвует в каком-либо эпизоде деятельности, появляется необходимость в различении между тем, кого называют «лицом», «индивидом» или «игроком», короче говоря, участвующим в деятельности, и конкретной ролью, способностью или функцией, реализуемой им во время деятельности. Вместе с этим различием выясняется связь между двумя его элементами. Это значит, что возникает некая *ролевая формула личности*. Характер конкретного фрейма деятельности, несомненно, связан с характером той ролевой формулы личности, по которой он организован. В самой природе связи между индивидом и ролью никогда не следует ожидать ни полной свободы, ни полного закрепощения. Но независимо от того, в какой точке такого континуума окажется чья-то формула, она, взятая сама по себе, будет выражать смысл, придаваемый деятельности, организованной в определенном фрейме, когда она включается в окружающий мир.

При попытке сформулировать характер расхождения между лицом и ролью ни в коем случае нельзя заранее связывать себя предвзятыми понятиями о «сущностной» природе человека. По-прежнему жива тенденция исходить из предположения, что хотя роль — явление «чисто» социальное, проектирующая ее машина — лицо или индивид — представляет собой нечто более чем социальное, то есть приближено к реальности, обладает биологическими свойствами, отличается глубиной и подлинностью. Это достойное сожаления заблуждение не должно влиять на ход нашей мысли. Участника жизненной игры и социальное качество, в котором он выступает, изначально следует рассматривать как феномены равно проблематичные и равно открытые для социального исследования.

Не должны сбивать с толку и разные биологические уподобления и представления о «животном субстрате» человеческого поведения. Например, социальная роль материнства, казалось бы, надежно связана с биологическими основаниями, но на поверку ровно настолько же, насколько и интенции жертв моды, которые в течение одного года верят, что первоосновы их природы повелевают им стать матерями, а в следующем (и, я думаю, с большим для себя основанием) — что политические учения о таком предназначении женщин служат для удержания их в подчиненном положении. Вдобавок то, что в одном контексте представляется индивидом или самостоятельным лицом, в другом есть социальная роль или качество. Точно так же, как и о женщинах, которые являются или не являются матерями, можно рассуждать о президентах, которые являются или не являются женщинами.

Рассмотрим теперь некоторые элементы в составе ролевой формулы личности.

а) Распределение ролей. Если некая роль должна быть исполнена, возникает вопрос: какие ограничения установлены в отношении того, кто может взять на себя ее исполнение? Ответ почти совпадает с предметным диапазоном социологии, и чтобы дать его — не нужно больших усилий. Очевидно, существует нечто, называемое социальными факторами. Это те дающие преимущество либо влекущие подчиненность социальные квалификации лица, принимающего на себя определенную роль, которые организованы в конкретную систему показателей возраста, пола, классовой и этнической стратификации. Например, в 60-х годах Ватикан издал постановления, одно из которых запрещало сестре Марии Бернадетт из Детройтского университета работать

(в любом качестве) в колледже¹, а другое разрешало сестре Мишель Терез стать пилотом, чтобы продолжать свою работу в католической миссии в Кении². В обоих случаях монахини сделали героинями новостей, явно имевших отношение к ролевой формуле личности. Отметим, что вообще для анализа соотношения роли и ее исполнителя требуется применение двойной перспективы. Точно так же, как роль может предъявлять спрос на исполнителя, который имеет определенные «подходящие к случаю» социальные квалификации, так и исполнитель может чувствовать себя обязанным ограничить свободу выбора роли, основываясь на ожиданиях широкой публики, предъявляемых поведению человека с определенным набором социальных качеств³.

Подобно социальным предписаниям, на распределение ролей влияют и технические факторы. Последние, между прочим, часто служат рациональным оправданием чисто социальных соображений. Любая роль взрослого человека требует умений и качеств, которые невозможно приобрести только на месте работы и которые, так сказать, должны быть «принесены с собой» тем, кто захотел бы участвовать в действии. Здесь снова подразумевается некая избирательность и, значит, связь между человеком и ролью.

б) Наряду с вопросами распределения ролей должна быть рассмотрена проблема широко применяемых ограничительных социальных стандартов. Они относятся к нормированию физи-

¹ San Francisco Chronicle. 1966. March 16.

² Ibid. March 17.

³ В серии телепередач «Чем я занимаюсь?» участвовало множество «экспертов», задававших неопределенно-общие вопросы гостям, которые отвечали «да» либо «нет». Целью игры было выявить того, кто смог бы быстрее всех догадаться о профессии отвечающих. Телезрителям показывали ответ другой камерой. Этим создавалась некая телепатическая напряженность, интрига, ибо каждый гость отбирался по принципу непохожести на обычно ожидаемый тип человека его профессии, то есть фактически в противоречии с общепринятыми представлениями о персональных ролевых формулах. Разумеется, формат игры был рассчитан и на дополнительные источники развлекательности, например на эффект восприятия вопросов, задаваемых в полном неведении, но которые в свете знания телезрителей о действительном занятии отвечающего звучали бы для них двусмысленно и рискованно. Это телешоу показало, что и внешность людей может толковаться совершенно ошибочно, а самый невинный смысл высказываний — исказиться потенциально рискованными толкованиями. Но еще более существенно, как я думаю, то, что телешоу показало, сколь дорогостоящая и громоздкая операция требуется в случаях, когда такие неправильные прочтения надо актуализировать в нужный момент, по плану.

ческих условий труда, поскольку те влияют на здоровье, удобства и безопасность человека на рабочем месте, а также к нормированию степеней свободы для других ролевых обязательств исполнителя данной роли¹. Подобные стандарты тоже применяются дифференцированно, как в случае детского труда и отпуска по беременности: к примеру, ребенок может принять роль театрального актера, но, если спектакль выезжает на гастроли или по каким-то другим причинам требует от участников много времени, закон предписывает заключать специальный трудовой договор, чтобы обеспечить непрерывность школьного обучения. Я не собираюсь выразить сомнение в желательности разнообразных стандартов. Я лишь хочу указать, что они функционируют как ограничители возможных требований и претензий роли по отношению к исполнителю и также косвенно ограничивают выбор человека, связанный с исполнением функции.

в) Следующей по порядку рассмотрим проблему «ответственности». Если человек совершает некий поступок во время активного исполнения определенной роли (в силу обязанностей или благодаря открывшимся возможностям), какую ответственность за него он продолжает нести там и тогда, где и когда уже не выступает в указанной роли? Когда, например, человек исполняет жесткую акцию по приказу законно назначенного начальника, на какую меру освобождения от ответственности он может претендовать, ссылаясь на то, что «действовал по приказу»?

Без сомнения, основной ориентировочный фрейм при определении меры ответственности надо искать в нашем понимании прав индивида быть освобожденным от нее, если доказуемо известное ослабление его воли и рационального мышления — вопрос, который уже затрагивался в связи с обсуждением метаморфоз, переживаемых действующим лицом. Человека, который совершает преступление, будучи «не в себе», под воздействием наркотика, интоксикации или под влиянием страсти, обычно считают *в такой же мере* ответственным за свои поступки, как и делающего то же самое с ясной головой. Но все же такой человек отвечает не просто за потребление наркотиков, алкоголя или необузданность страстей. Наказание почти наверняка последует, обычно в смягченной форме, но иногда оно бывает и тяжелее, чем отмеренное преступникам, действовавшим в «нормальном» состоянии.

¹ См.: Goffman E. Encounters: Two studies in the sociology of interaction. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1961. P. 141–142.

Проблема ответственности и недостаточной правоспособности личности, конечно, поднимает вопрос о влиянии умственных расстройств на меру ответственности. Как отмечалось, западная социальная космология не нашла здесь счастливой формулы. Когда душевнобольной, чья болезнь признана официально, совершает преступление, он обычно не несет юридической ответственности: после задержания его не привлекают к суду и не сажают в тюрьму. Но его возвращают в больницу, делая ответственным за безумие, независимо от тяжести деяний, совершенных в этом состоянии. И фактически, когда он вновь поступит в лечебное учреждение, ему почти наверняка дадут почувствовать последствия содеянного.

Вопрос об агрессивных по отношению к «внешнему миру» бредовых маниях психопатов, находящихся на свободе, ставит перед обществом много болезненных и тонких проблем. Так называемые «правила Макнотона» (ответы, данные в 1843 году высшими судебными инстанциями Великобритании на вопросы, поставленные перед ними палатой лордов в связи с оправданием в суде некоего Даниэля Макнотона, совершившего убийство и признанного невменяемым) вносят некоторую ясность, особенно четвертое правило.

(4) Если человек под влиянием болезненно-бредового восприятия фактов действительности совершает преступление с тяжелыми последствиями, то освобождает ли его это от юридической ответственности?¹

Ответ на этот вопрос, безусловно, должен зависеть от характера психопатологического обмана чувств в отношении фактов действительности: при том же допущении, какое мы сделали раньше, а именно, что спорное лицо страдает лишь частичным, выборочным искажением восприятия, а в других отношениях здраво, мы полагаем, что о его ответственности следует судить, разбирая его поступки в такой ситуации, как если бы факты, в отношении которых наблюдается болезненное заблуждение, существовали реально. Например, если под влиянием своего заблуждения это лицо полагает, будто на его жизнь покушается другой человек, и убивает такого человека, как оно убеждено, в целях самозащиты, — убийца может быть освобожден от наказания. Если же его заблуждение состояло в том, что покойный якобы причинял серьезный вред его репутации и благосостоянию и он убил этого человека в отместку за такой предполагаемый вред, убийца подлежит наказанию².

¹ Donnelly R., Goldstein J., Schwartz R. Criminal law. New York: The Free Press, 1962. P. 735.

² Ibid. P. 737.

В этом четвертом правиле содержатся тонкие суждения относительно закреплённости наших деяний в многообразном мире. Английские судьи фактически утверждали, что патологически обманувшийся индивид, по сути, пребывал в другом, воображаемом, мире, но принимали как должное, что он все же был обязан действовать в реальном мире по его законам, как если бы они имели силу и в сфере воображаемого. И каким бы экстравагантным ни казалось это умозаключение, есть ученые, которые настаивают, что с тех пор никто не сумел улучшить его по существу¹.

г) Последнее наше соображение об элементах ролевой формулы личности касается поведения, выходящего за пределы общепринятого фрейма. Во время исполнения всякой роли индивид, очевидно, будет иметь известное право отстаивать или находить убежище в каком-то своем *Я*, которое отличимо от *Я*, проецируемого вовне соответственно требованиям роли. Роль представляет канал для выражения личностного, индивидуального содержания. Например, как уже упоминалось, сколь бы формальным ни было социальное действо, исполнитель, вероятно, будет в определенных пределах иметь законные основания ерзать, почесываться, шмыгать носом, кашлять, искать для себя удобного положения и устранять маленькие погрешности в одежде. Эти отклонения от роли, проявляемые во время ее исполнения, могут быть растянуты под каким-нибудь выдуманном предлогом для оправдания кратковременных отлучек, как в случаях, когда индивид извиняется за необходимость поговорить по телефону или зайти в ванную. Права на такого рода поведение, выходящее за пределы фрейма, предусмотренного ролью, могут быть истолкованы как одно из упоминавшихся выше ограничений, наложенных на свойство роли поглощать человека. Повторюсь, что здесь я не пользуюсь никакими допущениями о неизбежной биологической подоснове человеческого действия, по крайней мере в анализе обсуждаемой сейчас разновидности поведения. Недавно сложившаяся мода предоставила почти каждому значительные права одеваться «как ему удобно», и в этом выразилось общее мнение, что на человека не надо слишком давить в сфере формальностей исполняемой роли. Мы научились спокойно принимать премьеров, стучащих башмаком по

¹ См.: Gendin S. Insanity and criminal responsibility // American Philosophical Quarterly. 1973. Vol. 10. P. 99–110.

трибуне¹, и президентов, выставляющих напоказ свои странности. Но, конечно, за этим попустительством стоят веяния моды и местные контексты культурного взаимопонимания. Если оглянуться назад всего на несколько поколений в нашем американском обществе, то можно найти людей, не желавших привлекать к себе внимание и как нечто само собой разумеющееся терпевших строгую форму одежды вместе с неудобствами, которые этому сопутствовали.

Право человека на минимум удобств, сопровождающее исполнение социальной роли, — не единственное основание для внефреймового, неформального поведения. Можно упомянуть еще два. Первое, когда человек чувствует себя обязанным немедленно включиться в деятельность, которая ему совсем не свойственна, деятельность, которую нелегко истолковать как созвучную тому содержанию, которое он вносит в свои роли либо извлекает из них. К примеру, индивид начинает игриво вышучивать свои действия, превращая их в нечто несерьезное, в повод для веселья, так что вся проходная сцена исполняется вне роли. Здесь перед нами случай применения средства, которое помогает вновь несколько ослабить связь между человеком и ролью, между индивидуальным и ролевым, но это такое ослабление, которое обуславливается обычной негибкостью отношений между индивидом и ролью.

Второе основание для внефреймового поведения связано с ситуациями, когда индивид вынужден трактовать себя (и принимать такую же трактовку со стороны других) в качестве чисто физического объекта. Это случается при посещениях врача, парикмахера или косметолога и соответствует неизбежным требованиям, которые налагаются «натуралистическими» манипуляциями с телом посетителя. В таких обстоятельствах человеку, вероятно, позволительно легкое подшучивание над собой, которое разряжает напряжение, вызванное стеснительным фреймом его вынужденных действий, и, что более важно, его *полное* приспособительное примирение с положением физического объекта может стать чем-то предосудительным для работающих над ним людей. Короче говоря, от людей, к которым предъявляются ожидания функциональной доступности в качестве объектов, вовсе не ждут легкой и безудержной готов-

¹ Имеется в виду эпизод на Генеральной Ассамблее ООН в 1960 г.: во время выступления представителя Филиппин советский премьер-министр Н.С. Хрущев выразил свой протест тем, что стал барабанить ботинком по столу. — *Прим. ред.*

ности к такому поведению. Подходящий пример можно взять из отчета о гинекологическом обследовании.

Некоторые пациентки не знают, когда следует, подавив стыд, показывать интимные части тела и когда прикрывать их, как подобает любой женщине. Пациентка может затеять «неуместную демонстрацию» стыдливости и этим сорвать осмотр, на который имеет право медицинский персонал и больше никто. Но если пациентки ведут себя так, словно они буквально восприняли медицинское определение ситуации, это тоже грозит осложнениями. Когда пациентка действует вызывающе, как если бы обнажение груди, ягодиц и тазовой области не отличалось для нее от обыкновенного показа рук или ног, она, конечно, «нескромна». Предполагается, что медицинское определение ситуации имеет силу только в границах необходимости, облегчающей выполнение специальных медицинских задач¹.

И точно так же позволенность врачам видеть пациенток без одежды вовсе не означает, что те позволяют видеть себя, так сказать, без всего. Например, пациентки часто отказываются или пытаются отказаться вынимать вставные зубы при лицевых хирургических операциях или родах — будто эти зубы являются частью базовой формулы личности при всех представлениях себя другим людям.

2. Я описал ограничения изменчивых отношений между лицом и ролью и тем самым области, в которых роль не независима от явно не относящихся к данному случаю характеристик тех, кто ее воплощает: существующих практик распределения ролей, культурных норм и стандартов, понимания «личной» ответственности и прав на выход из роли. Во всех случаях эти толкования относятся к нашей профессиональной и домашней жизни в ее каждодневном, обыденном течении. Результирующая формула должна сопоставляться — как целое — с формулой, которую мы прилагаем к переключениям и фабрикациям деятельности, и тогда то, что становится предметом нашего рассмотрения, — это не роли или социальные качества,

¹ Как поясняет Джоан Эмерсон: «При гинекологическом осмотре поддерживаемая общими усилиями реальность состоит не из одного медицинского определения ситуации, но из разногласия многих тем и контртем». См.: Emerson J.P. Behavior in private places: Sustaining definitions of reality in gynecological examinations // Recent Sociology. No. 2 / Ed. by H. Dreitzel. New York: Macmillan, 1970. P. 91. См. также раздел под заголовком «Одно-временная множественность Я»: Goffman E. Role distance // Goffman E. Encounters: Two studies in the sociology of interaction. P. 132–143.

а преобразованные вариантные формы целого, а именно: партии (parts) или персонажи (characters). И вместо ролевой формулы личности мы имеем дело с чем-то вроде *ролевой формулы персонажа* (a role-character formula), изображаемого в данный момент взаимодействия. К анализу этой второй формулы следует подойти с особой тщательностью.

Легче всего начать с театральной сцены в разных ее формах, включая кинематографическую. Если рассматривать игру в театре как профессиональную роль или ремесло, то возможны обстоятельства, когда кому-то будет запрещено ее исполнять. Пример с монахинями уже приводился. Еще более типичный случай — это запрет на актерскую профессию для женщин.

С 1580-го по 1690 год театры и спектакли Испании во многих отношениях походили на таковые в Англии, но во многих других отношениях — нет. В Лондоне женские роли всегда исполняли мальчики, еще в 1660 году, уже после Реставрации. Как видно из описания Рохасом испанских трупп, и мальчики, и женщины появлялись на примитивных провинциальных сценах. В Мадриде актрисам не разрешали выступать в театрах для широкой публики вплоть до 1587 года¹.

¹ Macgowan K., Melnitz W. Golden Ages of the theater. P. 52. Отметим, что эти ограничения касаются только театрального фрейма. Более широкий анализ заставляет нас признать, что уже при легком изменении настроенного ключа театральной деятельности может сложиться другой набор ограничений. Любительский спектакль, который позволяет человеку изображать сценический персонаж не будучи профессиональным актером, без сомнения, допускает в распределении ролей свободу, которой нет у профессионального театра, так что домашние, школьные и университетские спектакли имели возможность заполучать исполнителей знатного происхождения во времена, когда коммерческие постановки такой возможности не имели. Вот почему в спектакле по пьесе Джо Ортона «Эрпинхемский лагерь»*, поставленной в Кембриджском университете, принц Чарльз мог одеться католическим священником и получить в лицо кремовым тортом на глазах у публики (См.: Life. 1968. December 13). Аналогично, как можно догадаться исходя из фрейма соответствующей деятельности, пьесы, поставленные с благотворительной целью, могли привлекать исполнителей, которые в иных обстоятельствах всячески избегали бы подмостков; а сценические постановки, которые отличаются от обыкновенных пьес, могли успешно использовать ролевую формулу личности, совершенно отличную от той, которая регулирует общепризнанную сценическую деятельность. Один пример необычных постановок. Последней формой театрального развлечения, зародившейся в елизаветинские времена и усовершенствованной при первых двух королях из династии Стюартов, были «маски». Корни ее надо искать в придворных зрелищах итальянского Ренессанса. В канун Крещения [«Двенадцатая ночь» после Рождества] 1512 года молодой Генрих VIII «с одиннадцатую придворными нарядился на манер итальянцев в пресловутые маски — событие прежде в Англии невиданное». До этого тоже бывали «ряженные» и великолепные

Речь здесь идет не о том, какие роли или каких персонажей не разрешалось играть женщинам, а о том, что им вообще не позволялось играть, то есть участвовать (кроме права быть зрителем среди публики) в театральной деятельности, быть лицами, обладающими социальной ролью в театре. Но даже если некой социальной категории в целом предоставлено право выступать на сцене, то остается вопрос, какие конкретные театральные роли позволено исполнять лицам, входящим в эту категорию. Сохраняется вопрос и о правах на исполнение роли лица, имеющего определенный социальный статус (*role rights*), и о правах на исполнение роли определенного персонажа (*character rights*), то есть о праве человека на участие в применении социально заданного фрейма деятельности и о его праве делать это конкретным образом. Ибо если театральная роль будет восприниматься как нечто возвышающее или принижающее актера (а потому в какой-то степени и конкретного человека, для которого исполнение сценической роли является профессией) и это будет отражаться и на нем самом, и на других ролях, которые он мог бы сыграть, — то в таком случае станет невозможной гибкость в отношениях между людьми и их потенциальными ролями. Исторический пример этого дает испанская религиозная пьеса (*auto sacramental*), нередко исполнявшаяся в церквях. К тому же это и пример постепенных сдвигов в правилах, определяющих рамки поведения (*framing rules*).

В 1473 году один церковный совет обнародовал постановление против публичного представления чудищ, масок, непристойных фигур и «распутных стихов, которые мешают церковной службе». Вероятно, было много подобных постановлений, но непристойности упорно продолжали жить — если не в церквях, то в уличных представлениях. В XVII и XVIII веках такие атаки усиливались. Миряне так же, как и священнослужители, яростно высту-

бальные зрелища, но тогда в первый раз королевская особа приняла участие в таком развлечении. Дочь Генриха VIII Елизавета также пользовалась маской (персонажа, заимствованного из Франции), и ее представления, подобно представлениям отца, были в основном пантомимами.

Некоторые представления с масками устраивались в помещениях главных юридических корпораций, но большинство из них в королевских дворцах. В них участвовали придворные, а также обученные певцы и танцоры. Принц Генрих безмолвно «прохаживался» в заглавной роли в «Маске Оберона», и сам Карл I вместе с королевой играли в некоторых из этих спектаклей. Жена Якова I королева Анна любила маски даже больше театра и чернила свое лицо, чтобы играть одну из негритянок в «Маске тьмы». См.: Macgowan K., Melnitz W. Op. cit. P. 88.

* Ортон Джо (1933–1967) — английский драматург. — *Прим. ред.*

пали против профессиональных исполнителей в *autos*. Анонимный автор возражал против них на том основании, что одна и та же актриса, недавно игравшая Богоматерь, «окончив эту роль, тут же появляется в *entremes*¹ и представляет жену трактирщика, просто надев шляпку или подоткнув юбку», при этом танцует и поет скабресную песенку. «Актер, который только что исполнял роль Спасителя, снимает бородку, выходит вновь и, пританцовывая, напевает: “Сюда, моя девочка!”. Священники подхватывали такие нападки на актеров. Это отвратительно, когда “женщина, которая воплощает похоть Венеры как в игрищах [на подмостках], так и в своей частной жизни, должна представлять целомудрие Пречистой Девы”». Такие нападки продолжались, пока, наконец, в 1765 году Карл III королевским указом запретил исполнение всех *autos sacramentales*^{2, 3}.

В 1973 году современный пример подобного рода предоставила нам Мерилин Чемберс, преспокойно изображавшая образцовую мать на белоснежных упаковочных коробках, пока ее не разоблачили как кинозвезду жесткого порно.

Отсюда видно, как надо быть осторожным, рассматривая театральную деятельность с целью уточнить, что именно нас интересует: занятие само по себе или биографический маскарад, которого это занятие требует от индивида в определенном случае. И надо понимать, что ограничения в отношении упомянутого маскарада не являются в полном смысле необходимыми ограничениями в отношении занятия.

Почти идеально свободная, слабая связь между актером и сценической ролью — это, конечно, характеристика театра новых времен, театра эпохи модерна. После того как индивид принял профессию и бытие актера, он не несет почти никакой ответственности за театральную роль, которую получает, несмотря на то, что она отражается на его положении в профессии и либо усиливает, либо ослабляет степень защищенности в определенном амплуа. Но, разумеется, от него требуется известное соответствие роли полу⁴, возрасту, расе⁵ и (в меньшей

¹ *Entremes* (исп.) — здесь: в интермедии. — Прим. ред.

² *Autos sacramentales* (исп.) — драматические представления духовного содержания (род мистерий) в Испании XVI–XVII веков. — Прим. ред.

³ Macgowan K., Melnitz W. Op. cit. P. 45–46.

⁴ Одно из исключений: в 1930-е годы в радиопьесах предпочитали использовать женские голоса в ролях мальчиков.

⁵ Интересно, что использование черных манекенов, с недавних пор устанавливаемых в магазинах США и Британии, все еще встречается, по газетным сообщениям, заметное сопротивление в Южной Африке. См.: *Clothes dummies stir South Africa* // *The New York Times*. 1970. January 4.

степени) классовому положению. Кроме того, существует нежелание актеров изображать гомосексуалистов. Совсем недавние изменения в этой сфере не следует с необходимостью рассматривать как возрастающее принятие обществом социальной роли гомосексуалиста (хотя, предполагаю, и без этого не обошлось), ибо непосредственный предмет нашего рассмотрения — это изменение в обычаях и условностях, определяющих фреймы деятельности, а в данном случае — усиление предрасположенности разработчиков и постановщиков драматических сценариев отделять характер исполнителей от характера их ролей.

Существуют также очевидные границы для принятия ролей в сексуальном взаимодействии. И здесь надо быть внимательным к осложнениям, связанным с изменением условностей в принятом фрейме поведения. «Вызывающий» акт пробивается на театральную сцену или экран под давлением двух ограничений: в зависимости от того, что режиссеры могут поставить безнаказанно и что из их замыслов могут воплотить актеры, не замавав себя. Недавняя легализация «жестких», откровенно порнографических фильмов, по-видимому, отразила более значительные изменения в степени свободы режиссеров-постановщиков, чем актеров. Когда в фильме Жерара Дамиано¹ «Дьявол и мисс Джоунз» героиня в ванне вскрывает вены на руках и совершает самоубийство, вопроса о личности самой актрисы, Джорджины Спэлвин, не возникает. Сыграв эту роль, она была бы узнаваема просто как женщина, которая разыграла это требующее глубокого перевоплощения деяние. Самоубийство здесь относится только к роли, и любой актер в соответствии с ней готов его инсценировать. Но поступки, которые совершает мисс Джоунз (персонаж), ожидая своего места в аду, хотя и бесспорно предписаны сценарием, однако не таковы, чтобы мисс Спэлвин (актриса) сумела легко от них отмежеваться, по крайней мере при нынешнем состоянии общественного мнения. И все-таки открытое принятие (и даже поиски) скандальной известности само по себе может стать шагом в легитимации заслуживающего ее поведения, и теперешняя готовность актеров подмочить свою репутацию — это, без сомнения, и причина, и выражение сдвига в условностях, очерчивающих фрейм соответствующего вида деятельности. К тому же прочная профессиональная репутация не является единствен-

¹ Дамиано Жерар — американский режиссер. — *Прим. ред.*

ным средством прорыва старых запретов и усиления свойства быть отвлеченным от личности актера, которое характеризует фрейм театральной деятельности. В 1973 году начинающая четырнадцатилетняя актриса, по социальному происхождению из среднего класса, девятиклассница пригородной школы, сыграла одержимого бесом ребенка в кинофильме «Изгоняющий дьявола»¹ («The Exorcist»). В журнале «Ньюсвик» сообщалось: «Ее лицо и тело — какие-то отвратительные останки из крови, гноя и кровавых рубцов. Она выкрикивает самые непристойные слова, когда-либо слышанные с экрана, лягает доктора в пах, как зверь бросается на мать, мастурбирует распятием и извергает потоки рвоты на священников, которые приступают к изгнанию беса». Затем в статье проводилась мысль, что юная актриса и ее семья могли спокойно отнестись к участию в фильме, чувствуя себя защищенными броней респектабельности и рассудительности, свойственных среднему классу². (Но в данном случае, возможно, тот факт, что киноперсонаж несамостоятельно совершает эти мерзкие поступки, являясь попросту сосудом и орудием дьявола, обеспечивает достаточную отстраняющую дистанцию актрисе, которая предстает лишь средством передачи непотребств персонажа.) Заметим, однако, что готовность взломать принятые рамки театральной или кинематографической деятельности все же не должна рассматриваться только как часть выдуманного мира: такой акт столь же реален и серьезен, как и любое другое морально рискованное предприятие³.

¹ «Изгоняющий дьявола» («The Exorcist») — фильм, поставленный Уильямом Фридкином в 1973 году. — *Прим. ред.*

² Newsweek. 1974. January 21.

³ Смысл сказанного отчасти раскрывается в нижеследующем газетном интервью. В 1968 году актриса Сюзан Йорк, типаж которой был вполне невинным, сыграла пятиминутную сцену лесбийской любви в фильме «Убийство сестры Джордж», которая по тем временам тоже выходила за пределы обычного фрейма кинематографической игры. Пр процитируем отрывок из интервью Норы Эфрон* с мисс Йорк:

— Чувствуете ли вы, что вас использовали?

— Нет. Все придумывал Боб [Олдрич, режиссер]. Он так же боялся, как и любой другой из нас. Невозможно — по крайней мере для меня — участвовать в подобной сцене без доверия, если только вы не пьяны. А я не была пьяна. Но на протяжении двух или трех дней съемок уровень вашего доверия скачет. Я нервничала ужасно. Это был трудный период. Трудный для меня и трудный для Корал [Браун, партнерши]. Я думаю, мало кто на свете так беззащитен и уязвим, как актер. Положим, вы писатель, но перед публикой всего лишь ваша книга. Если вы художник, то выставляете только вашу картину. Но если вы актер, то перед публикой *вы*, вы сами, ваше лицо,

Интересны различия между театральной и кинематографической аренами в отношении ролевой формулы персонажа.

Работа по подбору актеров, поиск людей с ярко выраженной внешностью, соответствующей тем заданиям, которые поставлены в сценарии, является одним из труднейших этапов в подготовительной работе режиссера. Нужно помнить, что, как я уже говорил, на кинематографе нельзя «играть роль», нужно обладать суммой реальных данных, отчетливо внешне выраженных, для того чтобы нужным образом впечатлить зрителя. Немудрено поэтому, что часто в кинематографической постановке снимают человека случайного, с улицы, никогда не мыслившего об актерстве, только потому, что он является ярко внешне выраженным типом и как раз таким, какой нужен режиссеру. Для того чтобы сделать конкретно ощутимой эту неизбежную необходимость брать в качестве актерского материала — людей, в действительности обладающих реальными данными для нужного образа, я приведу хотя бы такой пример. Предположим, что для постановки нужен старик. На театре этот вопрос разрешился бы просто. Сравнительно молодой актер мог бы нарисовать на лице морщины, внешне впечатлить зрителя со сцены, как старик. На кинематографе это немыслимо. Почему? Да потому, что настоящая живая морщина представляет из себя углубление в коже — складку, и если старик с настоящей морщиной поворачивает голову, то свет на этой морщине играет. Реальная морщина не есть темная полоса, она есть только тень от складки, и различное положение лица относительно света даст всегда различный рисунок света и тени. Живая морщина под светом в движении живет; если же мы вздумаем на гладкой коже нарисовать черную черту, то на экране движущееся лицо показывает не живую складку, на которой играет свет, а только проведенную черной краской полосу. Особенно нелепа будет она при большом приближении объекта, то есть на крупном плане. На театре подобный грим возможен потому, что свет на сцене условно ровен, он не бросает теней. По этому приблизительному примеру можно судить о том, насколько подыскиваемый актер должен быть близок к тому образу,

ваша кожа, ваше тело. Ну, и чужие могут иметь все это. Они могут взять ваше тело и ваше лицо. Но никто не смеет вторгаться в ваши мысли. И главное, что ужасало меня, что терзало меня, был страх, что я пережила момент, когда не принадлежала самой себе. Это было похоже на чувства араба, который боится фотографироваться, так как думает, что в этот момент кто-то забирает его душу. Я тоже думала, что, может быть, отдаю слишком многое. Я думала, что эта сцена, возможно, способна опустошить мою душу. Просто сам факт выступления раздетой, выставления себя всем напоказ. Что бы ни говорил вам ваш холодный разум, вы не можете не чувствовать себя оскверненной. — *The New York Times*. 1968. December 29.

* Эфрон Нора — американский кинорежиссер. — *Прим. ред.*

который намечен в сценарии. В конце концов, актер кинематографа в огромном большинстве случаев играет самого себя, и работа режиссера с ним будет заключаться не в том, чтобы заставить его создать то, чего в нем нет, а в том, чтобы наиболее ярко и выразительно показать то, что у него имеется, использовать его реальные данные¹.

Обычная кинокартина длится полтора часа. За эти полтора часа перед зрителем проходят иной раз десятки запоминаемых им лиц, окружающих героев картины, и эти лица должны быть исключительно тщательно выбраны и поданы. Иной раз вся выразительность и ценность сцены, хотя бы и с героем в центре ее, зависит почти исключительно от тех «второстепенных» персонажей, которые его окружают. Эти персонажи показываются зрителю всего на 6–7 секунд каждый. Они должны впечатлить его ярко и отчетливо. Найти такого человека, поглядев на которого 6 секунд, зритель сказал бы: «это негодяй, или добряк, или глупец» — вот задача, стоящая перед режиссером при выборе людей для будущей постановки².

Независимо от различий ролевых формул персонажа, предлагаемых типами сценических площадок, и пределов, поставленных в данный момент самовыражению, целый набор приспособлений образует нечто вроде модели разъединенности между персонажем и его творцом. Другие переключения и фабрикации в процессе человеческой деятельности дают похожие, но ослабленные вариации на ту же тему.

Вернемся к вопросу о репутации, но на этот раз в виде проблемы ограничений, налагаемых ею на возможности человеческого притворства вне сцены, в частной жизни. К примеру, тот, кто разыгрывает в ней ближних подходящей к случаю шуткой, может не заботиться об устойчивых последствиях подобным образом организованного взаимодействия, но, конечно, все зависит от того, что считать «подходящим». Тому, кто стряпает сверхусложненные, дорогостоящие, вредоносные или

¹ Pudovkin V. Film technique and film acting / Trans. by I. Montagu. New York: Bonanza Books, 1959. P. 107–108. [Русский оригинал: Пудовкин В.И. Цит. соч. С. 60–61. — Прим. ред.]. Здесь, я думаю, Пудовкин немного увлекается. Дело не в том, чтобы найти того, кто подходит для роли по человеческим качествам, но того, чей облик в частной жизни быстро создает на экране впечатление искомым характеристик персонажа. Сами эти характеристики, будь то на внеэкранном или на экранном уровне, могут полностью зависеть от глаза наблюдателя и его ценностных суждений.

² Pudovkin V. Op. cit. P. 113. [Русское издание: с. 66. — Прим. ред.]

бестактные розыгрыши и шутки, то есть как раз «не подходящие», надо приобрести известную репутацию, чтобы так поступать. Аналогично человек, симулирующий безумие или гомосексуальные наклонности, лишь бы избежать призыва на военную службу, может иногда преуспеть в этом, но порой только потому, что проверяющие его психиатры придерживаются взгляда, согласно которому любой желающий инсценировать подобный спектакль должен быть несчастным, подверженным риску умственного заболевания. Такой интерпретацией психиатрия подкрепляет наши житейские мнения о пределах симуляции. Но это, конечно, отдельная тема.

Близкий описанному ограничитель самовыражения связан с представлениями людей о величии должности, заставляющими ответственных лиц чувствовать, что определенные легкомысленные выходки, пусть безобидные, им «не к лицу». В 1967 году губернатор штата Калифорния во время его принятия в почетные члены Лос-Анджелесского клуба мог позволить себе следующее.

Часть церемонии пятидесятилетнего губернатора сидел с завязанными глазами на деревянной лошадке перед аудиторией в шестьсот человек, держа правую руку в сковороде с яичницей, в то время как клубный распорядитель зачитывал длинный список воображаемых комических происшествий из прежней актерской жизни губернатора, каждое из которых он должен был сопровождать репликой: «Я признаю это»¹.

Но если бы он тогда избирался в президенты США, такую церемонию приема, вероятно, посчитали бы, мягко говоря, неуместной, даже при том, что вообще церемониалы посвящения и принятия куда-либо по меньшей мере в Америке дают закрепленное обычаем право на дурашливое, не совсем пристойное поведение. Подобная осторожность напоминает, что в качестве элемента безумного поведения мы подразумеваем участие в деятельности, унижающей достоинство человека определенного типа². Однако мэр Нью-Йорка считал уместным действовать в ином духе.

¹ The New York Times. 1967. July 27.

² В журнале «Лайф» помещена фотография одного бизнесмена из Милуоки. Он сидит в алюминиевом кресле-качалке босой, в футболке, с подвернутыми брючинами, с кукурузным початком вместо трубки в зубах, с черпаком, погруженным в какую-то дыру, среди улыбающихся местных полицейских, поскольку, как тогда было известно, он проходил обряд посвящения в

Хваленое самообладание Линдсея тоже пострадало, и он довольно долго восстанавливал хорошее настроение, чтобы приготовить неожиданный постскрипtum к этому ежегодному вечеру музыкальных пародий, устраиваемому политическими репортерами. Всегдашний радетель шоу-бизнеса, Линдсей надел соломенную шляпу, белые перчатки и взял в руку тросточку, чтобы спеть и протанцевать чечетку в ботинках без металлических набоек в номере с профессиональным партнером. «Быть может, я еще спасу это шоу», — изрек он в оправданье¹.

И опять же, если бы Линдсей баллотировался в президенты, подобное добропорядочное спортивное молодечество вряд ли было бы позволительно. Хотя американские президенты могут изображать доброжелательную аудиторию во время исполнения сатирических скетчей против своих администраций, особенно когда они сочинены столичным пресс-клубом, возможности их выхода на сцену ограничены, и пределы этих возможностей были очень мило политически засвидетельствованы, когда президент Линдон Джонсон² с женой присоединились к Перлу Бейли³ и Кэбу Каллоуэю⁴, чтобы почти рука об руку спеть «Хелло, Линдон!» во время выступления в Вашингтоне черных актеров с мюзиклом «Хелло, Долли!». Тогда, наверное, американский президент появился в театральной постановке впервые в истории страны⁵. Это не значит, конечно, что правила жизни для высокопоставленных лиц не могут изменяться и уже не изменились с тех пор, но об этом речь пойдет позже.

Рассмотрим теперь проблему биографических маскировок и обманов. Когда человек действует в каком-то определенном ключе или по конкретной схеме и благодаря этому начинает в

Американский легион. Поскольку в американском обществе институционально разрешено проводить подобные обряды вне фрейма бытового поведения, их социальные ограничения заметно отличаются от социальных ограничений, принятых в обычной жизни. См.: Life. 1970. October 23.

¹ Time. 1966. March 18.

² Джонсон Линдон Б. (1908–1973) — Президент США (1963–1969) — Прим. ред.

³ Бейли Перл (1918–1990) — американский киноактер. — Прим. ред.

⁴ Каллоуэй Кэб (1907–1994) — американский джазовый музыкант. — Прим. ред.

⁵ См.: Life. 1967. December 8. В избирательной кампании 1968 года Р. Никсон* появился в комическом шоу Роуэна и Мартина, где произнес двусмысленную фразу. Говорят, что Никсон исполнил этот скетч только после заключения письменного соглашения, запрещающего его использование после выборов.

* Никсон Ричард (1913–1994) — Президент США (1969–1974). — Прим. ред.

непосредственном взаимодействии с другими исполнять частную партию или перевоплощаться в персонаж — некую узнаваемую фиктивную личностную целостность, а не просто роль, — какую ответственность несет он за свои поступки, то есть какие претензии могут быть предъявлены ему как конкретному лицу за его поведение в качестве персонажа?

Когда индивид действует, как предполагают, «под гипнозом» или во сне, его не считают ответственным за действия персонажа, которого он воспроизводит в сомнамбулическом состоянии. Утверждают, что в гаитянской религии вуду в случаях, когда человек «оседлан», то есть одержим духом (лоа), придерживаются сходного мнения о распределении ответственности по модели отношений между всадником и лошастью под седлом.

Человек в состоянии транса никак не отвечает за свои дела и слова. Он перестал существовать как личность. Одержимый может безнаказанно выражать мысли, которые в нормальных обстоятельствах он не решился бы высказать вслух¹.

Интересно, что во всем этом можно обнаружить притязание на то, будто человек, выходящий из транса, абсолютно ничего не помнит из случившегося с ним за время одержимости. По-видимому, вудуистские медиумы тоже утверждают отсутствие связи между своим человеческим лицом и тем мифологическим персонажем, которого они берутся воплощать.

Однако такая слабая связь между человеком и его маской, между лицом и личиной, видимо, не типична. Существуют внутренние ограничения, обусловленные общекультурным и индивидуальным чувством стыда и приличия. Агенты тайной полиции, наверное, чувствуют себя вправе принять почти любую маску, ибо их «реальный» статус защищает их от потенциального постоянного отождествления с той маской, какую они временно надевают на себя для пользы дела. Тем не менее существуют виды маскировки, которыми полиция брезгует, и особенно, когда они требуют совершения действий, имеющих гомосексуальную окраску.

Более того, внутренние ограничения могут быть санкционированы официальными инстанциями, так что независимо от личной чувствительности исполнителя ему будет запрещено пользоваться определенными масками, даже если разрешены

¹ Métraux A. Op. cit. P. 132.

другие. Пример этого дает следующее сообщение в газете об ограничениях на допустимые средства важных государственных расследований.

Нью-Йорк (Ассошиэйтед Пресс). Министр юстиции США Рамсей Кларк издал приказ, запрещающий агентам ФБР представляться в будущих расследованиях в качестве корреспондентов газет, журналистов радио и телевидения и т. п.

Кларк обнародовал этот приказ в письме от 8 июля 1968 года, адресованном Биллу Смоллу, главе бюро новостей радиовещательной компании Си-Би-Эс в Вашингтоне.

Смолл жаловался от имени трех телеканалов, что 17 июня агенты ФБР работали под видом тележурналистов во время пресловутого инцидента в Вашингтоне со сжиганием призывных повесток, организованного женщинами-членами Комитета ненасильственных действий Новой Англии.

Корреспондент корпорации Эй-Би-Си Ирвинг Чэпмен сообщил, что агенты ФБР предварительно выступали как тележурналисты, чтобы собрать на киноплёнке нужные свидетельства для последующих судебных преследований. В одном из выпусков последних известий Чэпмен обвинил агентов ФБР в том, что «тем самым они компрометируют нашу [журналистов] профессию»¹.

Еще одним примером официальных ограничений могут послужить законы против попыток выдавать себя за лицо противоположного пола. Он особенно интересен в связи со спецификацией сферы действия этих законов, заставляющей внимательно обдумывать возможные рамки карательных действий, как учит нас одно из примечаний в книге по проблеме арестов.

В 1958 году была принята поправка к постановлению муниципалитета [в Детройте] о нарушениях общественного порядка, которая сделала незаконным «появление в женской одежде лиц мужского пола на любых улицах, аллеях, автострадах, тротуарах, мостах, виадуках, пешеходных и парковых дорожках, в туннелях и других публичных местах или путях сообщения, муниципальных или по любым частным обоснованиям открытых и посещаемых публикой, — при условии, однако, что эти положения не будут применяться ни к одному лицу в то время, когда оно на законном основании дает, проводит, ставит, представляет, предлагает или участвует в любых развлекательных программах, выставках или

¹ San Francisco Chronicle. 1968. July 11.

представлениях» (Detroit City Ordinances. Chapter 223. S 8-D, с поправками от 29 июля 1958 года)¹.

Из этого постановления можно извлечь урок относительно важности житейских концепций, определяющих рамки человеческого поведения, ибо иногда обнаруживается, что некоторые формальные юридические ограничения напрямую касаются чьих-то действий.

3. Вернемся к театру и повторно рассмотрим понятия «лицо», «роль» и «персонаж». Как уже упоминалось, когда говорят, что конкретный актер на сцене слишком стар для роли или когда автоматически подбирают исполнителя на какую-то роль из кандидатов того же пола, что и герой пьесы, тогда подразумевают, что некоторые свойства актера, пригодные для данной роли, «естественны» для него, то есть являются частью его поведения вне сцены, в жизни, и что эта неподдельная природная пригодность точно так же необходима, как и текст пьесы. И вот почему Ж.-П. Сартр² в предисловии к пьесе «Служанки» Жана Жене³ приводит такой трогательный аргумент.

Жан Жене говорит: «Если бы мне пришлось ставить пьесу с женскими ролями, я потребовал бы, чтобы эти роли исполнялись мальчиками-подростками, и я специально привлек бы к этому внимание зрителей афишей, которая была бы прикреплена к декорациям справа и слева в течение всего спектакля». У кого-то может возникнуть искушение объяснить такое требование интересом Жене к мальчикам на пороге юности. И все же это не главная причина. Суть дела в том, что Жене с самого начала хочет *подрубить корни очевидности*. Без сомнения, актриса была бы способна сыграть Соланж, но это не привело бы к полному, радикальному достижению результата, который можно назвать «дереализацией», так как актрисе не нужно играть женское естество. Мягкость плоти, ленивая грация движений и серебристый тон голоса — все это ее природные способности. Они составляют тот материал, который она будет формировать по своему усмотрению, чтобы придать ему облик Соланж. Жене хочет, чтобы это женское естество само стало видимостью, результатом актерского притворства. И не Соланж оказывается театральной иллюзией, а скорее *женщина Соланж*⁴.

¹ LaFave W.R. Arrest. Boston: Little, Brown and Company, 1965. P. 469.

² Сартр Жан-Поль (1905–1980) — французский философ-экзистенциалист. — *Прим. ред.*

³ Жене Жан (1910–1986). — французский писатель и драматург, автор романа «Дневник вора». — *Прим. ред.*

⁴ Sartre J.-P. Introduction // Genet J. The Maids and Deathwatch / Trans. by B. Frechtman. New York: Grove Press, 1954. P. 8–9.

Очевидно, позиция Сартра сводится к тому, что женщина, выступающая в этой роли (как и было в действительности на первом представлении пьесы), могла «натурально» играть женщину, будучи женщиной на самом деле, чьи природные качества продолжали бы существовать и вне театральных рамок, которые не в состоянии их подавить. Но, конечно, женоподобное поведение на сцене или в частной жизни имеет какой-то социально определенный рисунок, не более «натуральный» и неизбежный, чем профессиональная роль служанки. И Сартр по существу говорит не о природе, чем бы она ни была, а о невыявленных предрассудках относительно пределов театрального фрейма.

Пойдем далее. С учетом сказанного о ролевых формулах персонажа становится понятной «типажная специализация», то есть положение, когда театрального актера, который «хорошо подходит» для данной роли (или типа роли) и часто ее исполняет, могут постепенно отождествить с нею и не только на сцене загнать в ограничительные рамки персонажа, но и вне сцены видеть в нем характер, навеянный обычно исполняемой ролью. (Фактически, если рассматривать эти материи в сравнительной перспективе, можно увидеть, что западные представления о тенденциях развития типажной специализации открывают только одну возможность. А к примеру, в Японии существуют роды, наследственно связанные со сценой в течение ряда веков и успевшие получить национальное признание как обладатели своеобразного мандата на исполнение определенных видов ролей, — и здесь внесценическая идентификация со сценической ролью может быть очень велика, особенно в случае мужчин, которые специализируются на женских ролях.) Вероятно, читателю нелегко разглядеть то, что в этом исследовании с самого начала было характерным для процессов определения фреймов, а именно возможность тех же процессов становиться предметом переопределения. Так, в профессиональной борьбе как бизнесе исполнителям предоставляют на выбор амплуа «злодея» либо «честного борца», и после того, как борец в одной из этих ролей хоть раз уловит живую реакцию публики, он будет стараться, чтобы каждая схватка подтверждала его типажную специализацию. Результат такой практики не только в том, что каждая схватка оказывается подделанной, но и в том, что опыт, переносимый из одной схватки в другую, тщательно обрабатывается и усваивается, тем

самым повышая ценность исполняемых трюков в глазах публики. Короче говоря, качества, которые перерастают рамки конкретных исполнений, сами могут усиливаться подходящим исполнением. Лучший пример — это все еще Стэндуэллс, труппа из пяти кукол, которая выступала в Манхэттене одиннадцать сезонов подряд с очень большим репертуаром¹. Хотя управляют этими пятью куклами всего двое мужчин, каждая из них воспринимается как личность со своим характером, и это предопределяет выбор ролей и стиля исполнения, поскольку отличительный характер каждой из них просвечивает сквозь все роли, которые играют кукольный «он» или кукольная «она». Почта от поклонников, телефонные отклики и т. п. адресуются не персонажам, исполняемым в пьесах, а кукольным «исполнителям», стоящим за этими разнообразными персонажами, при счастливом забвении известного каждому зрителю факта, что за всеми куклами-«исполнителями» скрываются одна и та же пара мужчин. Перед нами здесь случай «переключения» ограничений при определении рамок действия.

Последнее замечание. В американском обществе (как, вероятно, во всех других) существует понимание того, что данный индивид может исполнять разные роли в разных обстоятельствах, и людей не очень смущает факт, что при этом действует один-единственный индивид. (Потому-то мне и было так легко употребить выше словосочетание «одна и та же пара мужчин».) В самом деле, это ведь основополагающее допущение, что исполнитель любой роли имеет за пределами данного исполнения долгую продолжающуюся биографию, неповторимую непрерывную личную идентичность, хотя и совместимую и согласующуюся с рассматриваемой ролью. К примеру, продавец обуви обслуживает родственника, и хотя это нарушает обычное «разделение аудиторий» (перед которыми продавец выступает в разных ролях) и способно вызвать легкое смущение у обоих, его, как правило, можно снять шуткой или снижением цены. И в конце концов, вряд ли обслуживаемый родственник должен удивляться тому, кого нашел в магазине, поскольку, вероятнее всего, из-за него и выбрал именно этот магазин². Отсюда следует, что в точном смысле в процессе принятия социальной роли индивид обретает не личную, биографичес-

¹ См. раздел «Театральное обозрение» в журнале «Тайм»: Time. Mini Music Hall. 1971. January 4.

² Развитую аргументацию см.: Goffman E. Encounters: Two studies in the sociology of interaction. P. 141.

кую идентичность (будь то партия в непосредственном взаимодействии или характер в жизненной ситуации), а некое местечко в существующей социальной категоризации, то есть социальную идентичность, и только через нее частицу личной идентичности. Но если индивид выступает в поддельной социальной роли, самозванно изображая доктора, газетчика или лицо другого пола, то ее принятие влечет за собой и приобретение облика фальшивого персонажа, или индивидуальности, причем ровно настолько, насколько сильна закреплённость рассматриваемой роли в биографии исполнителя.

IV. Преемственность ресурсов взаимодействия

Все, что происходит внутри интерпретированного и организованного потока деятельности, обеспечивается ресурсами, которые поступают из внешнего мира и в некой прослеживаемой преемственности должны в него возвращаться. Шахматные фигуры приходится вынимать из футляра в начале игры и убирать обратно после ее окончания. Даже если игроки и фигуры рассеялись бы в дым во время игры, то и дым можно представить как распознаваемый результат физического преобразования того, что происходило. (Если бы Айрин Уорт¹, играющую Силию в пьесе «Вечеринка с коктейлями», реально кусали муравьи, она не смогла бы каждый вечер раскланиваться перед занавесом; но даже если мисс Уорт была бы съедена муравьями — финал, на который благочестиво надеялись некоторые зрители, — ее чувства и ее букли, по-видимому, остались бы нетронутыми и могли бы опознаваться как именно ее чувства и букли.) Каждый артефакт, а также человек, вовлеченный в организованную деятельность, или деятельностный фрейм, имеет длящуюся биографию, то есть какую-то прослеживаемую жизнь (или следы, которые она оставила) до и после определенного события, и потому всякая биография представляет собой преемственную цепь неповторимых событий, или самотождественность². Так, после уборки любительской труп-

¹ Уорт Айрин (р. 1916) — американская киноактриса. — *Прим. ред.*

² Количество имеющихся доказательств этой непрерывности не так важно, коль скоро у нас есть *немногие* свидетельства, ибо эти немногие, если они обоснованны, дают все, что нам нужно. Так, в некоторых родах искусства удостоверение подлинности произведения может включать вещи, не очень связанные с тем, о чем обычно думают как о заслуживающем награды в

пой реквизита, который помог оформить современное помещение под сценку из викторианской эпохи, и ухода аудитории все еще остается скучная обязанность возратить взятые взаймы предметы добрым соседям, одолжившим их.

Факту непрерывности ресурсов взаимодействия может быть придан научный лоск ссылкой на основные законы физики о сохранении вещества: эти принципы применимы к разным сферам и разным процессам. Соответствующий вывод относительно социальной сферы таков, что все мы живем в мире, который предположительно непрерывно оставляет некие последствия. Раз событие происходит, мы предполагаем, что от него останется постоянный след и что при достаточном изучении и пытливости можно обнаружить какие-то данные об этом событии. Остаток — это не свидетельство того, что чего-то недостает, а прежде всего основание для поиска. Когда есть основание, как при проверке претендующего на историчность документа, тогда поиск восстанавливающих прошлое данных может стать весьма впечатляющим¹. И возникает основательная дезориентация в окружающем мире, когда инди-

сфере искусства. Нельсон Гудмен* предоставляет на этот случай полезный комментарий: «Для признания оригиналом отпечаток гравюры должен быть получен с определенного клише, но не обязательно исполнен самим художником. Более того, в случае гравюры на дереве художник иногда только набрасывает рисунок на деревянной форме, доверяя исполнение резьбы кому-нибудь еще. По рисованным доскам Ганса Гольбейна**, например, ксилографические клише обычно резал Лутцельбергер. Установление подлинности авторства в искусстве всегда зависит от наличия необходимых сведений об истории, порой весьма запутанной, создания данного произведения, но эта история не всегда завершается подтверждением авторства того художника, который считался подлинным в ее начале». См.: Goodman N. Languages of art. Indianapolis: Bobbs-Merrill Co. P. 119.

В искусстве скульптуры нарушение непрерывности авторства, связанное с изготовлением копий, достаточно очевидно, например, в случае *surmountage* — неавторизованного оттиска с оригинального экземпляра. Но если дюжина оттисков с первоначальной формы признана авторской самим ваятелем, все они считаются подлинными. Тринадцатая копия, сделанная без авторского удостоверения художника, хотя бы и в мастерской, где хранится форма-оригинал, будет подделкой, но доказательство этого факта должно опираться на историю принятия решений, а не анализ достоинств произведения искусства.

* Гудмен Нельсон (1906–1998) — американский философ, представитель аналитической философии. — *Прим. ред.*

** Гольбейн Ганс Младший (1497/98–1543) — голландский живописец и график. — *Прим. ред.*

¹ Полезным обобщающим источником об исторических разысканиях в данной области является монография Р. Уинкса. См.: Winks R.W. The Historian as detective. New York: Harper & Row, 1970.

вид убеждается, что событие имело место, но обнаруживает, что не может доказать это другим. Повествования в жанре «Леди исчезает»¹ особенно активно эксплуатируют эту тему.

Предположение о преемственности ресурсов взаимодействия лежит в основе наших понятий подделки и самозванства, где первое относится к материальным объектам, а второе — к людям. Разумеется, об усилиях и средствах их разоблачения в обоих родах деятельности имеется обширная литература².

Одно из интересных проявлений преемственности ресурсов взаимодействия — это то, что называют «стилем», а именно устойчивая узнаваемость выразительных средств в поведении человека. Так, когда индивид вовлекается в какой-либо эпизод деятельности, тот факт, что действует именно он и никто другой, проявляется через «выразительные» (экспрессивные) составляющие его поведения. Выполнение индивидом стандартной социальной рутины обязательно включает и такое самовыражение. Стиль здесь относится к преобразованию, систематическому видоизменению эпизода деятельности благодаря особенностям исполнителей. Обобщенное понятие стиля, по видимому, сложно определить. Существует стиль конкретного актера, конкретной театральной труппы, конкретного театрального периода. Существует лингвистический стиль конкретного языкового сообщества, который означает, в частности, что при переводе с одного языка на другой далеко не все лексические и грамматические ограничения преодолеваются легко и приятно³. Существуют культурно различимые стили изображения в живописи:

Для египтянина эпохи Пятой династии правдивый способ изображения — не такой, как для японца XVIII века, и оба способа не устроят англичанина начала XIX века. Каждый из этих людей сперва должен был бы в какой-то мере научиться читать картину, выполненную в другом стиле. Эта относительность становится менее на-

¹ «Леди исчезает» («The lady vanishes») — фильм режиссера Альфреда Хичкока (1938). — *Прим. ред.*

² Аналитически обстоятельное толкование феномена подделок в искусстве можно найти у Н. Гудмена, который приводит комментарии к вопросу о преемственности ресурсов: «Обобщающий ответ на наш несколько шекотливый второй вопрос о подлинности можно суммировать в немногих словах. Поддельное произведение искусства есть объект, ложно претендующий на то, чтобы иметь историю создания, принадлежащую оригинальному произведению». См.: Goodman N. Op. cit. P. 122.

³ Обсуждение языка как стиля см. в работе Д. Хаймса: Hymes D. Toward linguistic Competence. Unpublished paper. 1973.

глядной из-за нашей склонности опускать определение фрейма восприятия (frame of reference), когда он принадлежит нам самим¹.

То же относится и к движущимся картинам — к кино. Если в качестве эксперимента предложить сделать любительский фильм индейцу племени навахо, он, наверное, снимет не такие кадры, как современные американцы, и смонтирует отрывки из отснятого материала в иной последовательности — короче, проявятся различия в «повествовательном стиле»². Можно говорить также о стиле игрока в шахматы и стиле, допустим, советских игроков в отличие от американских. Существуют национальные стили дипломатии или, по меньшей мере, определяющие их тенденции³. Банда воров тоже может иметь стиль, свой характерный *modus operandi*⁴. Говорят о мужском и женском стилях игры в покер⁵. И в самом деле, каждую из наших так называемых «диффузных» социальных ролей можно частично рассматривать как стиль, а именно как определенную *манеру* действовать и вести себя, которая «подходит» данному возрасту, полу, классу и т. д.

¹ Goodman N. Op. cit. P. 37.

² Worth S., Adair J. Through Navaho eyes. Bloomington: Indiana University Press, 1972. Chap. 9—10.

³ См., например, рассуждение Ф. Айкла: «Отличия между западными дипломатами определяются спецификой пройденного курса обучения и культурными традициями. Эти отличия, возможно, как-то отражаются в их методах переговоров, но обычно они не достаточно глубоки, чтобы создать отчетливо узнаваемый стиль. Более важны различия в структуре управления, определяющей внутриполитические ограничения, с которыми должен считаться каждый участник переговоров. Эти ограничения, однако, меняются в зависимости от темы переговоров. Примером чего-то похожего на постоянную характеристику национальной дипломатии является высокая чувствительность американских дипломатов к общественному мнению, которая может быть вызвана и культурными факторами, и конкретными чертами американской политической жизни. Французские дипломаты склонны развивать историко-философские темы в качестве основания для выработки стратегии переговоров, возможно, потому, что методики их образования делают сильный акцент на сочинении синтезирующих эссе. Немецкие и американские договаривающиеся стороны порой гораздо большее внимание уделяют правовым аспектам спорного вопроса, чем дипломаты большинства западных стран, вероятно из-за важной роли, которую юристы играют во внешней политике и в Бонне, и в Вашингтоне». См.: Ikle F.Ch. How nations negotiate. New York: Harper & Row, 1964. P. 225—226.

⁴ Modus operandi (лат.) — способ действия. — Прим. ред.

⁵ Uesugi T., Vinache W. Strategy in a feminine game // Sociometry. 1963. Vol. 26. P. 75—78.

Можно размышлять о стиле как переключении деятельности, открытом изменении чего-либо как результате подражания чему-то другому (или его изменениям). Но при этом неизбежны оговорки. По-видимому, стиль часто предполагает весьма незначительное переключение на иной регистр или, по меньшей мере, такое изменение, которое позволяет нам чувствовать, что деятельность, стилизованная определенным способом, мало отличается в своих последствиях от той же деятельности, стилизованной другим способом (это верно не для всех переключений). Далее, переключение по определению есть открыто признанное, свободное изменение деятельности. Стиль коробит нас как фальшивый, если он не свободный, наносной, связан с корыстью, и это может всплыть наружу, как в случае *modus operandi* преступника, несмотря на все усилия обладателя преступного почерка замаскировать свое авторство.

Стиль, конечно, часто используется в качестве средства идентификации как людей, так и их произведений. Следовательно, когда требуется установить автора или подлинность произведения, стиль может стать решающим фактором. Отметим также, что стиль может систематически подделываться. Еще более распространено «передразнивание» стиля в игровых целях: стандартные примеры этого — сатиры, пародии и карикатурные подражания. При формировании образа другого человека нас привлекают такие аспекты его стиля, какие мы в состоянии сформулировать и использовать (наряду со стилевыми особенностями, которые мы ему приписываем и которых нет в действительности) в качестве ядра для создания идентификационного портрета. Итак, стиль — это нечто привносимое действующим лицом в свои поступки и что, как нам хочется думать, мы понимаем.

Стиль далее можно рассматривать как свойство всякой деятельности, свойство, которое действующий индивид приносит во все ее продукты и которое в той или иной форме постоянно ему присуще. Но, конечно, и другие свойства проявляют подобную непрерывность. Человек, которому предстоит играть Гамлета, должен выучить роль, но обычно его не надо учить театральному английскому языку. По-видимому, профессиональные навыки актера гарантируют ему умение говорить в театральной манере, а вместе с ним (увы!) и возможность привносить это качество в любой характер, который он обязан изображать. Во время профессионального становления и изучения театрального английского ему, вероятно, не нужно

учиться обычному английскому (по крайней мере, в полном объеме), поскольку, как предполагается, *это качество* необходимо человеку для исполнения любой роли, которую он принимает на себя, — будь то роль профессионального актера, юриста или отъявленного жулика. Кроме того, однажды исполнив роль Гамлета в спектакле, начинающий актер, наверное, сможет в последующем войти в роль быстрее, не тратя так же много времени на заучивание текста: его память, хотя бы в малой степени, поможет ему. И, возможно, тот, кто распределяет роли в пьесе, возьмет в расчет как важный фактор наличие этой актерской памяти. Так что память — это, конечно же, элемент ресурсов, которые индивид вкладывает в роль. Именно поэтому персонал, имеющий доступ к стратегической информации, порождает специальные проблемы для правительства и деловых кругов. Составляющие его наемные работники могут уйти по собственному желанию, быть уволены администрацией или выйти на пенсию. Но после прекращения трудовых отношений их память нельзя отключить, и потому они продолжают интересоваться менеджмент¹. Сравнительно свежий пример этого — явная озабоченность канцелярии президента тем, что бывшие горничные, повара, шоферы, помощники и министры президентского кабинета все охотнее готовы продавать свои воспоминания, порой подрывая репутацию самого главного чиновника страны².

В таких случаях становится очевидным, что никакая активность не переделывает людей полностью. Это наблюдается даже в тех видах деятельности, самой природой которых предначертано освобождать людей от лишнего социального багажа, позволяя тем самым максимально погружаться в работу здесь

¹ Права на этот интерес иногда пытаются защитить законодательно. Так, в книге Аллена Даллеса читаем: «Практические тяготы, навлекаемые карьерой разведчика на человека и его семью, частично обусловлены секретностью, под покровом которой должна производиться вся тайная работа разведки. Каждый ее работник подписывает служебную присягу, которая обязывает не разглашать ничего из узанного и сделанного им во время службы любому не уполномоченному лицу, и это обязательство действует даже после оставления государственной службы». См.: Dulles A. The craft of intelligence. New York: New American Library, Signet Books, 1965. P. 168. В Британии похожую функцию исполняет Закон о режиме секретности (Official Secrets Act), представляющий собой замечательный механизм обеспечения приоритета государства над всеми толкованиями расхождений интересов частного лица и его официальной ролью.

² См., например, статью Х. Сайди: Sidey H. Memoirs come to market // Life. 1970. February 13.

и сейчас. Таковы, например, сложные игры вроде шахмат и бриджа. Поэтому если противники не подобраны по уровню мастерства, у них мало шансов, что игра достигнет высокого накала. Далее, хотя игра, подобная бриджу, навязывает случайную раздачу карт и крайне неполную коммуникацию между партнерами, все же она пример взаимодействия, где индивиды, долгое время игравшие как партнеры, получают большие преимущества. Все это еще раз указывает на то, что пока деятельность требует разного рода ресурсов, включая индивидов, целый спектр связей соединяет ее с пребывающим в движении миром, — миром, из которого приходят и в который возвращаются ресурсы деятельности.

V. Несвязанность

Рассмотрим теперь связь деятельности с контекстом, который, на первый взгляд, может показаться не имеющим к ней никакого отношения, если предположить, что любая деятельность происходит в среде, насыщенной другими событиями, которые должны приниматься как не связанные и не соотносящиеся с изучаемым событием в этом мире случайности, безразличия и т. п. Даже если действующий индивид использует свойства непосредственного окружения, откровенно предполагая, что они ему пригодятся, он вполне способен согласиться с тем, что во многих отношениях используемые ресурсы находятся под рукой по причинам, безразличным к его собственным соображениям¹. Отсюда итог: одно из отношений, которое мы имеем к нашему непосредственному окружению, заключается в том, что некоторые его элементы не имеют к нам никакого отношения.

Как упоминалось в первой главе, ряд используемых нами терминов служит для разъяснения точки зрения, что ближайшие друг к другу проявления деятельности могут почти *не иметь связи* друг с другом. Для обозначения таких непредвиденных явлений, к добру или ко злу возникающих рядом с нами, могут понадобиться термины «удача» и «несчастный случай». Термин «небрежность» относится к незапланированным столкновениям с болезненными последствиями — столкновениям, которых заранее следовало остерегаться и избегать и за которые мы в какой-то мере ответственны. Термин «совпадение» (coincidence) иногда

¹ Более подробно см.: Goffman E. Normal appearances // Goffman E. Relations in Public: Micro-studies of the public order. New York: Basic Books, 1971; Harper & Row, Publishers, Harper Colophon Books, 1972. P. 310–328.

относится к контакту двух сторон, которые раньше имели отношение друг к другу, но в этот раз не ждали и не предвидели встречи. Наконец, термин «счастливый случай» (happenstance) можно отнести к незапланированным встречам, после которых между сторонами установились стабильные отношения как результат случайно завязанного контакта.

Несвязанность пространственно близких событий может наблюдаться и одномоментно, и на протяжении какого-то периода времени, — так сказать, «в глубину». Второе измерение соединяет рассмотрение несвязанности с понятием непрерывности ресурсов взаимодействия, так как любое ретроспективное прослеживание развития элемента ситуации, по всей вероятности, приведет к выходу за пределы круга тех лиц, которые непосредственно участвуют в текущей деятельности. Теоретически, к примеру, происхождение стула можно отследить вплоть до лесного дерева, из которого была получена поделочная древесина, но это дерево не выращивалось для того, чтобы сделать именно этот стул. И уж, наверное, не покупали в определенном магазине, чтобы обеспечить конкретного участника деловой встречи. Но если в нем есть «жучок» для подслушивания, то при исследовании происхождения стула, скорее всего, обнаружатся свидетельства нарушения несвязанности событий, то есть станет ясно, почему данное сиденье оснащено «жучком».

К этому добавим еще один пункт. В предыдущей главе рассматривались процесс отвлечения внимания и способность участников деятельности работать при этих условиях со множеством событий. Теперь должно стать очевидным, что участники имеют возможность справляться с подобным напором событий вследствие предполагаемой их несвязанности с ближайшей задачей, с насущным делом. При отсутствии запланированной связи между отвлекающим вниманием событием и выполняемой деятельностью ее участникам нужно лишь предвидеть возможные последствия этого события, чтобы вовремя отстраниться от него. Если это сделано, на такое событие практически можно не обращать внимания.

VI. Человеческое существо

Вряд ли возможно говорить о закреплении деятельности в многообразном мире без представления о том, что поступки человека частично являются выражением и результатом его скрытого Я, его личности, и что это Я присутствует во всех

ролях, которые он исполняет в любой момент времени. В конце концов, вступая в разнообразные контакты с данным индивидом, мы приобретаем живое ощущение его личности, характера, человеческой сути. Мы ожидаем, что все его поступки являют один и тот же стиль, обнаружат особый отпечаток. Если любой фрагмент человеческой деятельности имеет разветвленные связи с окружающим миром, так что эта деятельность несет на себе приметы источников своего происхождения, то вполне разумно полагать, что корни любого высказывания или физического действия, привносимые индивидом в текущую ситуацию, надо искать в его биографической, личной идентичности. Под личиной сиюминутной роли будет просматриваться сам человек. Фактически это общепринятый способ определить фрейм, с помощью которого мы воспринимаем другого человека. Поэтому, да здравствует человеческое Я! Теперь же попытаемся прояснить нашу болтовню.

Начнем с простого. В популярной серии комедийных радиопередач занят небольшой постоянный состав исполнителей, из которых каждый, по мере продолжения серии и отыскания формулы успеха, приобретает ярко выраженную личность, собственную узнаваемую слушателями идентичность в списке действующих лиц. Каждый радиоперсонаж становится для аудитории таким же близким и человечным, какими бывают люди рядом с нами. И вот именно таким радиоперсонажам доверяют играть характерные роли в скетчах в еженедельных спектаклях. Манера речи и произношения у любого из действующих в этой серии персонажей, с которой он сросся и самоотождествился, каждую неделю частично растворяется в том характере, который предстоит играть на этот раз. Своеобразный комизм добавляется в радиопередачу возможностью послушать, как личность персонажа, узнаваемая по сериалу, вынуждена приспосабливаться к особенностям новой роли и все-таки по природе своей оказывается неспособной отойти от себя достаточно далеко. В таких радишоу часто предварительно объявляют список ролей, а не состав актеров, подобранных на эти роли, так что первые произнесенные слова сообщают слушателям, «кто» именно [из персонажей сериала] собирается исполнять такую-то роль и какие веселые испытания ожидать легковерной публике. Сильный комический эффект возникает, когда такая рожденная в сериале личность вдруг обнаруживает, что ей навязали слишком неподходящую роль, и находит комическую причину, чтобы хоть на миг снять личину этой

роли и бесшабашно дерзко вернуться к своему «истинному» Я, после чего восстанавливает самоконтроль и снова исчезает в назначенной роли.

Далее, следящие за этим радиошоу опытные слушатели начинают понимать, что личность, изображаемая каждым исполнителем на протяжении нескольких ролей, сама может быть целиком притворной или, по меньшей мере, приспособленной к тому, чтобы усилить впечатление о себе как типичном воплощении одного из возможных образов жизни. И в самом деле, более пристальное изучение таких радиовоплощений показывает, что и в этом случае имеет место нечто подобное ранее упомянутому кукольному шоу, поскольку оказывается, что весь радиоспектакль разыгрывается всего лишь тремя или четырьмя реальными исполнителями. И те особенности личности, которые исполнители доносят до слушателей через отображение характеров своих персонажей, сами оказываются притворными, инсценированными. Это еще раз напоминает нам, что живое ощущение человеческой сущности исполнителя каким-то образом порождается заметной рассогласованностью между его ролью и характером, который он представляет другим людям, причем такая рассогласованность сама может быть сфабрикована ради производимого ею эффекта. Если это верно для восприятия контрастов между ролью и характером-персонажем, то что сказать о контрастах между конкретным лицом (человеком) и исполняемой им ролью?

Обратимся теперь к беллетристике: роману, повести и рассказу. Как предполагается, писатель волен выбирать степень своего открытого присутствия в тексте: он может ясно высказываться устами конкретного персонажа и, если захочет, вводить некий безличный неперсонифицированный голос, создающий сквозной комментарий к повествованию, который может быть только его собственной «авторской речью». Подобно тому, как манера и содержание монологов и реплик персонажей передают образы их личностей, так и манера авторской речи и вообще решения писательских задач, по всей видимости, передают образ личности и мыслей автора. Поэтому важной частью всего, что читатель выносит из чтения того или иного произведения, оказывается опыт контактирования с его автором-писателем. Ибо автор этот предстает (да и должен быть таковым в действительности, иначе его бы не очень-то читали) человеком тонкого ума, обширных знаний и острого психологического чутья, который к тому же надеется, что читатель способен

оценить такие качества, иначе он не стал бы писать. В этом отношении театральная форма произведения отличается от беллетристической, ибо в пьесах писатель вынужден говорить исключительно устами своих персонажей, так что явленные ими добродетели обычно и приписываются им, а не автору¹. Это верно (хотя, возможно, в меньшей степени) и для других писаний, не имеющих отношения к художественной прозе².

Однако вышеописанное ощущение автора как личности может быть всего лишь поверхностным, иллюзорным впечатлением читателя. Исходя из текста в качестве единственного источника для выводов, в лучшем случае можно получить какой-то частичный портрет, ибо очень многое о писателе никогда не попадает в печать. Но еще важнее факт, что все попадающее в печать не относится к проявлениям стихийного безыскусного самовыражения. В конце концов, писатель и его редакторы имеют достаточно времени, чтобы поработать над текстом. Промахи вкуса, памяти и интеллекта можно исправить. Орфографические и грамматические ошибки, повторения, неудачные каламбуры, слишком назойливое употребление некоторых излюбленных слов и другие компрометирующие особенности текста можно вовремя заметить и устранить.

¹ Как заметил Патрик Кратуэлл в одной своей исключительно интересной статье, «персонажи-характеры драмы должны сами объяснять свои действия и свои высказывания, тогда как в романе или эпической поэме у писателя всегда есть возможность прокомментировать, объяснить и подсказать читателю, как следует воспринимать такой-то характер или эпизод, — и именно в таких местах в повествование обычно вносится нечто личное». См.: Cruttwell P. Makers and Persons // Hudson Review. Vol. 12. Spring 1959 — Winter 1960. P. 495.

² Кратуэлл распространяет этот вывод и на личные дневники, даже не рассчитанные (бесспорно и очевидно для постороннего читателя) на публикацию (ibid, p. 487—489). В поучительной статье Уолтера Гибсона* данный тезис рассмотрен применительно к обзорам литературы, поскольку предполагается, что в этой литературной форме в качестве мишени обильно используются работы других авторов с целью создать у читателя мнение, что он нашел блестящего, многостороннего критика, который ценит своего читателя как достойного адресата критической эрудиции, способного ее воспринять и, в свою очередь, оценить. Такие обозрения насаждают образ гипотетического (Гибсон называет его «суррогатным») писателя, который на деле, вероятно, очень отличается от реально существующего писателя, и образ гипотетического читателя, который по тем же основаниям, наверное, сильно отличается от действительного читателя. Позерство писателя, доказывает Гибсон, вызывает позерство читателя. Перед нами простой случай взаимного притворства и показухи. См.: Gibson W. Authors, speakers, readers and mock readers // College English. 1950. Vol. 11. P. 265—269.

* Гибсон Уолтер (1897—1985) — американский журналист, редактор, создатель журнала «Тени» — переложений детективных историй. — *Прим. ред.*

Отдельные фразы можно иначе повернуть, интонировать и смягчить. Если в одном варианте автор покажется гонящимся за эффектом, то в следующем он может постараться устранить такое впечатление. Фальшивые ноты надо уловить еще, так сказать, «на репетиции» и правильно сыграть все заново. Ведь очевидно, что, если пренебречь такой обработкой текста, критики быстро заметят и не одобряют сей факт. Поэтому качества ума и душевной чуткости писателя, которые читатель выводит из его сочинений, оказываются не менее трудоемким продуктом творчества, чем качества личности персонажа, рождаемой из небытия драматургом. И хотя мы как читатели достаточно подготовлены, чтобы понимать фиктивность представляемых автором персонажей вместе с их личными качествами, сама живая память о собственных качествах, видимо, заставляет нас допускать, будто личность писателя, какой мы ее ощущаем, читая произведение, реальна. Мы отзываемся на стихийность, непосредственность, спонтанность наших ощущений, и поэтому то, что мы ощущаем, кажется органически присущим писателю как личности. Все это означает, что работа писателя заканчивается, когда он добивается нужного впечатления, и что материал вымышленных сюжетов, интересных для общества тем и труда других писателей превращается им в прикрытие некоторой разновидности эксгибиционизма. Тому, кто подпишется под последним предложением, придется принять кое-какие предосторожности, чтобы в нем не отрицалось того, что утверждается¹.

После всего сказанного можно согласиться, что в беллетристике и даже в сочинениях небеллетристического характера

¹ Этот всего лишь подражание Гибсону. Приводя один за другим фрагменты двух книжных обзоров, он создает (думаю, успешно) парадоксальный эффект, применяя во втором фрагменте, где анализируется первый фрагмент, тот же самый анализ, который рекомендуется в первом фрагменте. Вот это место: «Удивительно, но никто не догадывается, что первый пассаж взят из журнала “Партизан ревью”, а второй — из “Нью-Йоркер”. Возможно, следует признать, что наивный читатель (*mock reader*), к которому адресуются авторы обзоров, — это идеальный представитель аудиторий двух периодических изданий. Во всяком случае, очевидно, что работа редактора большей частью состоит в том, чтобы представить наивного читателя своего журнала, а редакционная «политика» — это установление или предсказание роли или ролей, в которых воображают себя потенциальные покупатели. Так же и человек, перебирающий журналы в киоске, занят вопросом: кем бы я хотел притвориться сегодня? Наивный читатель этой статьи числит среди многих своих достоинств тот факт, что в различное время и в различных обстоятельствах он является наивным читателем и “Нью-Йоркер”, и “Партизан ревью”. См.: Gibson W.. *Op. cit.* P. 267.

тип личности автора прорисовывается в его произведении, но этот тип есть искусственный продукт, артефакт сочинительства (хотя бы отчасти), а не результат некоего органического самовыражения действующей индивидуальности в своем творчестве. Очевидно также, что канал, через который осуществляется такая искусственная проекция, — это не основной канал, по которому движется нить повествования: фактически, писатель больше полагается на вспомогательные каналы, а именно, на те аспекты дискурса, которые не должны прямо привлекать внимание. Таким образом, на самом деле впечатления об авторе, которые передаются косвенным способом, непрямо (и, конечно, не являются тем, на что он мог бы непосредственно претендовать), — это в той же мере свойства канала коммуникации, в какой и свойства самого человека.

Теперь рассмотрим реальное взаимодействие лицом к лицу. И в этом случае мы обнаруживаем, что необходимо различение индивида как самотождественной, длящейся во времени сущности и как роли, которую ему случается играть в определенный момент. Вдобавок, именно это различие, будучи замеченным другими, несет известную нагрузку по передаче информации о личности¹. И такого рода информация о существовании «ролевой дистанции» большей частью тоже будет проходить по второстепенным каналам (*tracks*). Но хотя подобный стилистический переход от личностной идентичности к текущей роли можно толковать как еще один смысловой аспект, согласно которому поведение индивида закреплено в чем-то внешнем, я не думаю, что именно в этом надо искать объяснение.

Возможно, мы отыщем путеводную нить, если снова приглядимся к писательской продукции. Последуем за аргументацией Гибсона:

Большинство преподавателей литературы согласны в том, что жизненные установки, выраженные «влюбленным» в сонете, нельзя бездумно смешивать с какими бы то ни было установками сочинителя, явленными или не явленными в реальной жизни. Техника исторического анализа пригодна для жизнеописания этого автора, но, в конечном счете, учителя литературы должен интересовать лирический герой, тот голос или условная маска, через которую некто (кого мы вполне можем назвать «поэтом») общается с нами. Именно лирический герой «реален» в смысле, наиболее полезном для изучения литературы, ибо он «сделан»

¹ Обоснование см. в статье: Goffman E. Role distance // Goffman E. Encounters: Two Studies in the Sociology of Interaction. P. 152.

исключительно из материи языка, и его *Я* целиком представлено перед нами на раскрытых страницах¹.

Что верно для авторов сонетов, то верно и для писателей-прозаиков. Очевидно, что автора прозы нельзя отождествлять с каким-нибудь конкретным персонажем-характером его повествования, хотя бы потому, что он сумел создать много персонажей, каждый из которых предположительно сам претендует на частичное отражение личности автора. Так же, как мы создаем впечатление о каждом персонаже произведения, так мы создаем впечатление и о его авторе (это скорее впечатление, собранное из разрозненных мелочей). Подобно тому, как при формировании впечатления о характере персонажа мы ориентируемся на сказанное и сделанное им самим или в связи с ним, мы склонны полагаться на содержание беллетристического произведения, чтобы получить впечатление о его авторе. Разумеется, репутация писателя вполне может предварять нашу реакцию на данное произведение, но последствия этой предварительной подготовки не обязательно однозначны. Ибо заключение, к которому мы приходим, может быть получено и автономным путем из того, что предлагается нам в мире печатного слова. Мы узнаем о *писателе* из литературных сплетен, опубликованных и неопубликованных. Мы узнаем об *авторе* из его книг².

То же происходит при взаимодействии между реальными физическими лицами. Там мы снова увидим реакцию на роль, которую каждый участник представляет как свою внешнюю «облицовку» (*mantle*) на данный момент.

И опять из-под официальных облачений будут проглядывать блеск, коготь или что-то другое. Ощущение «инакости», отличия человека от роли, восприятие личности вне роли оказывается или, безусловно, может быть результатом какого-то

¹ Gibson W. Op. cit. P. 265.

² Возможное исключение из этого представляют собой книжные посвящения, так как в них писатель в некотором смысле использует авторский канал для передачи — более того, для широкого распространения — некоего личного послания в тоне, отличном от той манеры, которую он вскоре примет в основном тексте. Дюркгеймовский ход. Как будто бы самопоглощающий труд по созданию книги дает писателю право и предписывает ему публично демонстрировать, что у него есть отдельная, частная жизнь и есть обязательства перед нею, и в то же время люди, наполняющие эту жизнь, имеют право на признательность, выраженную в посвящении. Когда мужа поясняют успех или поражение на выборах, они сразу же вспоминают о находящихся при них женах.

локального и мгновенного ее [личности] самопроявления. Конечно же, эта поверхностная информация будет пущена в ход. Опять-таки это не обязательно для появления *именно того вида* реакции, которая осуществилась на деле. Ощущение личности индивида *может возникать локально* и существовать недолго. Ощутимое расхождение между человеком и ролью, эта щель, сквозь которую проглядывает человеческое Я, этот чисто человеческий локальный эффект не должны зависеть от мира за пределами текущей ситуации больше, чем зависит сама роль. Каков участник взаимодействия «на самом деле» — это в действительности не решающий вопрос. Вероятно, его соучастникам и не понадобится раскрывать тайну личности, даже если она фактически раскрываема. Что важно — так это смысл, который индивид предлагает другим участникам взаимодействия своими действиями в отношении их, показывая тем самым, что он за человек помимо роли, в которой выступает. В терминологии Гибсона, эти другие участники взаимодействия интересуются лирическим героем, «поэтом», а не реальным «сочинителем сонета». Их интересует образ автора, а не реальная личность писателя. Они имеют дело с тем, что порождается в противоречивых проявлениях непосредственного поведения индивида, который их интересует. И то, что они соберут из обрывков своих впечатлений, очевидно, покажет, на что похож этот соучастник коллективного взаимодействия за пределами текущей ситуации. Но каждая ситуация, в которой он действует, будет создавать у других участников некий подобный его образ. Именно в этом состоит предназначение ситуаций. В этом же заключена причина, почему мы находим их (как и романы) увлекательными. Однако нет оснований думать, что все эти ситуативно подобранные детали впечатлений о себе, которые индивид делает доступными другим, все эти указания и намеки, исходящие от текущих событий и влияющие на его поведение в иных случаях, имеют много общего. Ситуационные впечатления (gleamings) об индивиде, будучи вынесенными за пределы конкретной ситуации, указывают на то, что, возможно, обнаружит себя и в других его проявлениях, однако нельзя утверждать, будто такие впечатления указывают примерно на одно и то же, поскольку сама их природа такова, что заставляет воспринимать их как однонаправленные.

Функция выразительного, ироничного, остроумного или поучительного замечания состоит не в том, чтобы раскрыть либо утаить невидимую природу человека (описание или даже роман

вряд ли содержат такие возможности), а в том, чтобы понять, что участник взаимодействия привносит [в изображаемую ситуацию] наряду с собой иного персонажа, поэтического героя или героя-автора, которому могут быть присущи эти чувства. Они действительно могут характеризовать и поэтов, и авторов, и героев.

Легко заметить, что создаваемые драматургом характеры помещены в определенное пространство (*local settings*), где они энергично расхаживают, восседают и кипят страстями. Внешняя обстановка ориентирует зрителя и помогает сценическим характерам говорить и действовать в определенном стиле. Каковы будут результаты — это тайна драматического искусства. Но так или иначе персонажи — герои, живущие только на сцене, — способны по окончании своей сценической жизни создать исключительно правдоподобное впечатление, будто они обладают вполне реальными человеческими качествами, по-настоящему выразительными. Кто сказал, что сценических ресурсов недостаточно и для создания таких эффектов? Материалы сцены — те же материалы, которые мы используем для создания наших собственных эффектов.

Здесь мы опять сталкиваемся с рекурсивным характером фрейма. Ресурсам, используемым в любом эпизоде человеческой деятельности, свойственна определенная продолжительность: они создаются до начала эпизода и продолжают существовать после его завершения. Так же, как это обстоятельство составляет часть реальности, так и его концептуализации образуют частью реальности и, следовательно, оказывают дополнительное влияние на ход человеческих действий. Нет никаких «объективных» препятствий трактовать, например, флаг или любой другой предмет ритуального оснащения как священный только до тех пор, пока он используется в торжественной церемонии, и относиться к нему как к обычной вещи в период изготовления и, затем, хранения на складе в ожидании следующего церемониального действия. В общем, все так и происходит в жизни. При более внимательном рассмотрении откроется, что, хотя с флагами и тому подобными предметами обращаются относительно «материалистически», когда они не используются в ритуалах, все-таки некоторые маленькие предосторожности в обращении с ними продолжают соблюдаться¹.

¹ Не нужны глубокие исследования, чтобы заметить это в обращении с национальными флагами. Государства действительно являются для нас некими священными сущностями, и большинство членов этих объединений

И *эта непрерывность* характера обращения [с предметами] навязана нам не объективной непрерывностью существования материальных вещей, но нашими *представлениями* о непрерывности духовно-значимых вещей. Священные реликвии, сувениры, подарки и локоны волос на память поддерживают некую физическую непрерывность связи с тем, о чем напоминают. Но именно наши культурные верования и представления о преемственности ресурсов деятельности придают таким реликвиям известное эмоциональное значение, личностное звучание — так же, как эти верования «придают» нам нашу личность.

соблюдают некий «этикет обращения с национальным флагом» в частной жизни. Устанавливаются законы об «осквернении флага», предусматривающие наказание за нарушения правил обращения с ним. По этому вопросу см. статью С. Вайтмена: Weitman S.R. National flags: A Sociological Overview // *Semiotica*. 1973. Vol. 8. P. 337. Детальное исследование закулисного обращения со священными предметами провел С. Хейлмен. См.: Heilman S. Kehillat kidesh: Deciphering a modern orthodox Jewish Synagogue. PhD Dissertation. Department of Sociology. University of Pennsylvania. 1973. P. 101–115.

Обычные затруднения

Нами рассмотрены два основных способа определения фрейма совместной деятельности в обстоятельствах, когда возможна ее дискредитация. Первый, когда все участники разделяют понимание происходящего и своего места в нем и данное понимание не является ошибочным. В качестве следствия здесь возможны простое применение первичных систем фреймов или различные формы переключения деятельности — короче говоря, прямые, неопосредованные действия. Дополнительные данные в этом случае не добавляют риска, и дискредитацию в буквальном смысле этого слова трудно себе представить¹. Второй вариант содержит некую «внешнюю» конструкцию, приводящую к обману. Именно этот тип фрейма особенно подвержен нарушениям, что может привести к дискредитации взаимодействия. Его структурная особенность заключается в том, что участники разделены на две группы — знающих правду и обманутых и у каждой из них свой взгляд на происходящее. Пока фабрикаторы поддерживают видимость справедливости, это зрелище может продолжаться неопределенно долго: наверняка, уже существовали «постановки», которые удерживали своих простодушных зрителей в течение всей жизни. Здесь есть еще одно затруднение: как отмечалось ранее, человек, по всей видимости, способен обманывать самого себя (когда он мечтает, впадает в паранойю и т. п.) или, по меньшей мере, действовать таким образом, что люди думают, будто он себя обманывает.

¹ В случае, так сказать, рабочей, «эксплуатационной» умышленной фабрикации в рамках переключения деятельности или легкой импровизации, как бывает в спектакле внутри другого спектакля, подобный анализ требует известной осторожности. Такая внутренняя фабрикация подвержена угрозе дискредитации (обычно по сути произвольной), но следующий за этим провал игры сам по себе является частью, по общему признанию, выдуманного мира и потому общепризнанным вариантом развития событий. При этом теряют лицо и выходят из игры характерные персонажи, а не живые актеры или посетители театра. Иначе говоря, здесь перед нами некая преображенная игровая дискредитация, а не болезненная потеря доверия к чьей-то деятельности, как это происходит в реальной жизни.

Включенность в непосредственную деятельность противопоставляется в данном случае обману. Это противопоставление отвлекает внимание от еще одного круга уже упоминавшихся возможностей — тех, которые проявляются без чьего-либо намерения или целенаправленной помощи и все же мешают человеку включиться в прямые действия. Коротко говоря, это добросовестные заблуждения, *иллюзии*. Здесь, как и в случае намеренных выдумок и фальшивок, ситуация взаимодействия может заходить в тупик, разваливаться, развеиваться как дым, и хотя совместное определение ситуации при этом дискредитируется, участвующие в ней люди избегают этого жребия (если только сами «определители» ситуации не чувствуют себя виноватыми за то, что действовали с меньшей осторожностью и разборчивостью, чем обычно требуется в повседневной жизни). Избегают, поскольку в их взаимодействии нельзя усмотреть личных мотивов ложного представления себя другим с намерением обмануть их. Таким образом, в данном случае перед нами особая категория ситуаций, категория «ошибочных определений фрейма деятельности» (*misframing*), когда следствием непосредственных действий становится наивность, а умышленных фабрикаций — опасность провала. И как раз таким ситуациям посвящена эта глава.

І. Двусмысленности и неопределенности

Индивиду вполне свойственно, особенно время от времени, сомневаться по поводу происходящего. Здесь имеются в виду не любые сомнения (как, например, при подбрасывании монеты, когда индивид не знает, выпадет «орел» либо «решка», или, когда, глядя на часы в темноте, он не может понять, то ли на них два часа десять минут, то ли три десять). И не те сомнения, какие бывают при разглядывании хитроумных рисунков, специально рассчитанных на неустойчивое восприятие, так что зрителю чудится то кролик, то утенок, то фигурная ваза, то два человеческих профиля (в зависимости от контуров и фона), ибо эти рисунки могут быть совершенно недвусмысленно истолкованы как занимательные картинки, которые производят оптические иллюзии. Нас интересует особый вид сомнений, которые возникают при определении ситуации и которым подходит общее название «замешательство», так как они демонстрируют ожидание, что в таком-то отношении мир не должен быть непонятным. И поскольку сомневающегося

индивида обстоятельства заставят предпринять какие-то действия (возможность весьма обыкновенная), двусмысленность перейдет в чувство неуверенности и колебания. Заметим, что обсуждаемая здесь двусмысленность имеет две разновидности: одна связана с вопросом, что вообще происходит и что возможно сделать дальше; вторая — с вопросом, какую из двух или более ясно различимых возможностей реализовывать. Это разница между полной неопределенностью и колебаниями, нерешительностью при осуществлении выбора.

В американском обществе мы часто ставим перед специалистами задачу устранить двусмысленность фрейма. Когда во время драки в баре погибает человек, на место происшествия вызывают медицинского эксперта, чтобы определить, последовала ли смерть от удара противника или, к примеру, от аневризма артериального клапана, что сразу помещает смерть в физиологические координаты вместо социальных¹.

¹ Houts M. Where death delights. New York: Coward-McCann, 1967. P. 193. Причина смерти — это то, о чем мы пытаемся выяснить все, и система схем ориентации в этой связи хорошо разработана. Смерть может наступить в результате несчастного случая, самоубийства, убийства, войны и от естественных причин. (В западных странах допускаются некоторые исключительные причины смерти, но это большей частью ограничено рамками приключенческой беллетристики, а именно случаи героического самопожертвования, необходимого для спасения группы людей, когда, например, уцелевший после кораблекрушения, совсем ослабев, переваливается за борт перегруженной спасательной шлюпки, — и тогда говорят, что человек пожертвовал своей жизнью, а не покончил самоубийством.) Когда одно из таких объяснений выбрано, могут возникнуть вопросы, порой весьма острые, относительно вероятности одной из причин. Но такое сомнение не должно заставить сомневаться в эффективности различий между основными причинами смерти или в степени их исчерпанности. Не влечет оно и вывода, что обобщающая система ориентации в данной области — это просто еще одна произвольно изобретенная типизация. С точки зрения работы общественного механизма эта классификация причин смерти — не просто одна из логических конструкций: это основательная рабочая конструкция. Социальная организация всего нашего общества подтверждает ее различия и созвучна им. Они так же реальны, как и общество, которое их поддерживает, и столь же объективны и обоснованны фактически, как любой другой аспект нашей социальной системы. Подобно этим и другие очевидные двусмысленности и неопределенности разрешимы путем сведения к небольшому числу возможных вариантов, соотвествующих различным фреймам. Характеристики каждого варианта зависят от того фрагмента социальной организации, к которому принадлежат. Так, когда постоялец отеля возвращается в свой номер и обнаруживает в нем кого-то другого, то этот другой почти наверняка может быть кем-то из компании самого постояльца, экономкой, служащим отеля, незнакомцем, который ошибся номером, или вором. Вернувшийся постоялец, возможно, будет на короткое время озадачен, «кто такой» находится в его комнате, но это временное замешательство

Неопределенности можно различать по тому элементу фрейма, который характеризуется аналогичным свойством.

Прежде всего, неопределенности имеют отношение к первичным схемам интерпретации чувственного опыта¹. Слыша какие-то шорохи за дверью, человек некоторое время может не знать, вызваны ли они чисто природным явлением, скажем трением ветки дерева о дверь, или событием из социального мира, допустим стуком посетителя. Чувствуя прикосновение к своей спине, человек некоторое время не знает в чем дело: задел ли он случайно стенку здания или какую-то ограду, останавливает ли его старый друг, пытается ли привлечь внимание незнакомец, револьвер упирается ему в ребра или с ним случился невралгический приступ. Обнаружив внезапное исчезновение голоса на другом конце линии, разговаривающий по телефону может гадать, то ли собеседник был отрезан от него технической неисправностью, то ли он упал на месте, сраженный сердечным приступом, а может, случайно нажал на рычаг телефона либо сделал это под давлением вооруженного грабителя; прекратил разговор, подумав, что он закончен, а, возможно, рассердясь на что-то, и т. д. Когда по всему Нью-Йорку гаснет свет, его житель не знает², что это: техническая

связано с достаточно узким диапазоном возможных вариантов, большинство из которых быстро приходит на ум. Между прочим, те же возможные варианты обеспечивают быстрый выбор прикрытий, которые может использовать незаконный посетитель для маскировки «истинной» причины своего присутствия в номере, причины, которая обычно вполне умещается в том же узком диапазоне.

¹ Джон Остин имеет на этот счет примечательную версию: «Порою простой, философски неискушенный человек предпочел бы говорить, что его чувства были обмануты, а не что он был обманут своими чувствами: мол, быстрота руки обманывает глаз и т. п. Однако существует великое множество случаев, в которых, по меньшей мере в критические моменты, явно сохраняется неопределенность (и было бы типичной схоластикой пытаться ее разрешить), к каким можно и к каким нельзя вполне естественно применить метафору «обманутый собственными чувствами». Но наверняка даже самый наивный из людей среди причин обмана хотел бы различать: а) случаи, когда определенный *орган чувств* расстроен, не находится в нормальном состоянии или по какой-либо еще причине функционирует неправильно; б) случаи, когда сам материал или, более обобщенно, условия восприятия некоторым образом аномальны или сомнительны; в) случаи, когда сделан неверный вывод или на воспринятые явления наложена неверная логическая конструкция, например неправильно истолкован услышанный звук». См.: Austin J. Sense and sensibilia. Oxford: Oxford University Press, 1962. P. 13.

² Несомненно, назначение таких междометий слушателя, как «гм-гм», «ого!» и т. п., — использовать единственный доступный канал сообщения — слуховой, чтобы рассеять возможность подобных интерпретаций.

авария, вражеское нападение или диверсия¹. Водитель, машущий рукой из окна автомобиля, на какой-то момент вынуждает других водителей пребывать в неопределенности: то ли это сигнал поворота, то ли приветствие случайно увиденному приятелю. Во всех этих случаях двусмысленно значение некоторого события, но на карту поставлен общий вопрос: какую интерпретацию к нему применять и, однажды выбрав ее, продолжать ли применение, причем известно, что потенциально пригодные схемы часто коренным образом отличаются друг от друга. Заметим, что двусмысленные события рассматриваемого здесь типа часто обладают значительным свойством уводить в сторону. Негромкие звуки вне сцены могут привлекать к себе внимание так, как если бы они физически (по силе звука) перекрывали происходящее на сцене. Конечно, есть здравый смысл в том, что эти неопределенности требуют незамедлительного разрешения, чтобы человек не мучился сомнениями по поводу происходящего вокруг него.

Неопределенности, относящиеся к первичным схемам интерпретации опыта, по-видимому, живут очень недолго, и причина этого достаточно основательна: они имеют фундаментальное значение для организации деятельности, так как ткань такой организации в целом производна от каждой из них, и любое сомнение обычно быстро разрешается с помощью информации, поступающей от множества посторонних источников. В самом деле, для человеческой жизни, видимо, характерно, что любая деятельность, в которую мы втягиваемся, несет в себе, по меньшей мере, эту множественную упорядочиваемость. Но, по-видимому, верно и то, что кратковременные неопределенности на уровне первичных схем относительно распространены. Обычны, например, неопределенности, которые связаны с родственными друг другу первичными схемами. Человек, который распаковывает вещи после переезда на другую квартиру и не находит в коробке того, что, по его мнению, туда положил, может подумать, что недостающая вещь, должно быть, в другой коробке, или что она украдена перевозчиками, или что ее ошибочно направили другим заказчикам мебельного фургона, или что она забыта на старом месте, — и все эти объяснения, по-разному отличающиеся одно от другого, могут сталкиваться и соперничать в его сознании.

¹ The night the lights went out / Ed. by A.M. Rosenthal, A. Gelb. New York: New American Library, Signet Books, 1965. Репортаж об этих событиях опубликован также в еженедельнике «Тайм». См.: Time. 1965. November 19.

Подобно тому, как возникают двусмысленности в применении первичных систем фреймов, возникают они и в связи с трансформацией, преобразованием формы деятельности, хотя в этом случае, может быть, лучше говорить о чистой неопределенности, а не о колебаниях при осуществлении выбора. Иногда предметом сомнения оказывается «подбор ключа». (Когда, например, слышится звонок телефона, возможна неопределенность, то ли звук издает «реальный» аппарат в доме, то ли аппарат, расположенный в интерьере драмы, транслируемой по телевизору.) По-видимому, гораздо чаще в дело замешаны фабрикации. Как уже отмечалось, здесь речь идет о варианте двусмысленности, который встречается в каждом обществе, а именно о подозрении. Является ли человек, находящийся перед нами, действительно тем, кем представляется? И следует ли принимать сцену с его участием за чистую монету? Тотальное недоверие к людям и их внешнему виду, возможно, явление редкое. Но сомнения по поводу искренности поступка кажутся вездесущими, особенно преходящие, мимолетно учитываемые сомнения насчет «реальных» убеждений или намерений «другого» в связи с текущим событием.

Весьма обычны кратковременные сомнения в связи с возможностью добродушных и безобидных действий, подстроенных другими, — розыгрышей, поддразниваний и т.п. Так, если президент решает «поддержать контакт с населением», без предупреждения звоня по телефону разным людям по всей стране, особенно людям среднего калибра, одобряющим его решения, то легко предвидеть, что абоненты, которые услышат в трубке: «Белый дом на проводе», самое меньшее, заподозрят, что их разыгрывают¹. Однако сомнения необязательно связаны с подозреваемой несерьезностью. На практике некоторые службы вроде полицейских особенно предрасполагают должностных лиц относиться с подозрением к представляемым им сообщениям, если даже они совершенно серьезны². И даже

¹ См. репортаж Хью Сайди в журнале «Лайф»: Sidey H. This is the White House calling // Life. 1971. April 2. И наоборот: люди, которые имеют «достаточные основания» позвонить какой-нибудь знаменитости, часто предчувствуют, что им придется потрудиться, убеждая оператора телефонного узла, что их звонок — не розыгрыш.

² См., например: «Итак, склонность патрульного подозревать потерпевших и действовать соответственно — не просто следствие опасности, присущей такого рода деятельности, но и его сомнений в правдивости «драмы», переживаемой жертвой. Жертвы из средних классов, пострадавшие от уличного нападения (рукоприкладства с целью ограбления, например), вообще считаются наиболее подлинными и заслуживающими доверия. На аналогич-

обыватели стали подозревать, что любой поступок, который создает его участникам широкую газетную известность, был совершен ради рекламы, а не ради него самого. Так, когда в Хэмпстедском парке [Лондона] нашли полунагого художника-оформителя, распятого на кресте, в одном из откликов прессы указывалось на замешанность в деле религиозной секты. Но эта версия изначально имела высокую вероятность быть проверенной (как и случилось в действительности) наряду с другой (впоследствии оказавшейся ошибочной), что все дело в трюке с целью получения «паблисити»¹.

Важный источник подозрений в сфабрикованности действий — так называемые происшествия, поскольку в отношении их обычно достаточно правдоподобны предположения, что «случайное» событие в действительности было подстроено. Например, когда два сирийских пилота посадили свои истребители на аэродроме в Израиле, создалась известная неопределенность в оценке этого события, пока не было доказано, что они не дезертиры, а просто не имеют опыта в навигации².

Итак, установлено существование двусмысленностей в связи с применением первичных схем интерпретации опыта и в связи с преобразованиями фреймов. Третий источник сомнений возникает в связи с закреплением фрейма, особенно при биографической идентификации элементов, составляющих данный житейский эпизод, включая, что особенно важно, субъективные элементы. Возможно, самый общеизвестный пример таких сомнений — это ситуация, когда человек поднимает телефонную трубку после звонка и слышит незнакомый голос, тепло приветствующий его по имени и ожидающий ответного узнавания. Нечто подобное случается и тогда, когда человек неожиданно встречается с бывшим другом, который уже почти забыт.

ных жертв, подвергшихся кражам со взломом, смотрят с несколько меньшим доверием (кража может быть попыткой мошеннически получить страховку). Жертвам мелкого воровства из низшего класса доверяют еще меньше (возможно, они сперва сами украли пропавшую вещь). И меньше всего верят жертвам избиений из низшего класса (они, дескать, сами навлекли на себя побои)». См.: Wilson J.Q. Varieties of police behavior. Cambridge: Harvard University Press, 1968. P. 27. Выраженные здесь сомнения касаются определения фрейма, точнее говоря его преобразования в другую форму: вопрос в том, являются ли жалобы, представленные полиции с праведным негодованием, истинным выражением чувств жалобщика или симуляцией во имя разнообразных корыстных целей.

¹ San Francisco Chronicle. 1968. August 30. По-видимому, имеющая к нему отношение группа лиц надеялась продать снимки с места события.

² San Francisco Chronicle. 1968. August 14.

Из вышеизложенного следует, что анализ фреймов позволяет развести источники двусмысленностей. Он также побуждает нас ставить вопросы, касающиеся обстоятельств, при которых неопределенность может сохраняться во времени. Один из ответов на этот вопрос: когда конкретные намерения действующего индивида формируют важную часть эпизода, но человека больше нет в живых, информацию о намерениях получить невозможно, будет рассмотрен нами далее. При оценке последствий самоубийства, особенно когда жертва слишком молода и социально и умственно незрела, тоже может создаваться ситуация, когда надо решать вопрос, то ли это хорошо продуманная и подготовленная акция, то ли серьезный не до конца осознанный жест, адресованный близким, то ли театральный игровой жест с роковыми последствиями, то ли чистая случайность¹. Внезапное исчезновение человека также оставляет подобные вопросы в подвешенном состоянии, пока его не найдут. Между прочим, этот последний источник неопределенности настолько сильно ограничен машинерией поиска информации о людях, которой мы располагаем, что затрудняет бесследное их исчезновение, хотя пропажи из поля зрения семьи и друзей не так уж необычны². Когда выясняется, что человек стал жертвой преступления, его останки важно найти,

¹ Такого рода неопределенности присущи, например, следующим случаям: восьмилетний мальчик повесился на шейном галстуке в своей спальне (San Francisco Chronicle. 1966. February 25); четвероклассник «был послан в гардеробную для наказания и спустя тридцать минут найден мертвым: он повесился на одежной вешалке, использовав вместо удавки воротничок своей рубашки» (San Francisco Chronicle. 1967. November 15).

² Один пример из газеты (San Francisco Sunday Examiner and Chronicle. 1966. January 30):

Сообщение *Ассошиэйтед Пресс* из Риджфилда (штат Коннектикут): отец девятнадцатилетнего Фреда Гроссфельда вчера закрыл свою галантерейную лавку и отправился на поиски сына. Отец, Израэль Гроссфельд, заявил: «Если даже это займет всю мою жизнь, все равно теперь мое главное дело — найти своего мальчика, больше мне ничего не надо». Молодой Гроссфельд, студент-отличник Массачусетского технологического института, не ходил на занятия уже пятьдесят дней. Он исчез из кампуса после игры в бридж поздним вечером. С того времени безутешные родители всюду рассылали объявления с фотографиями юноши среднего роста, носит очки в темной оправе. Миссис Гроссфельд сказала вчера, что их сын «может быть, стал жертвой преступления либо похищен иностранными агентами». «У него светлая голова, и это могло стать причиной его похищения», — пояснила она. Гроссфельд-отец допускает еще одну возможность: «Что-то могло случиться с головой Фреда». «Я чувствую, он жив, — сказал отец, — поэтому я побываю везде, где только смогу, и увижусь с любым человеком, готовым прийти на помощь».

как бы ни было это печально, не просто для того, чтобы появилась возможность подобающим образом похоронить их, но и чтобы снять тревожные вопросы относительно фрейма действий, приведших к такому результату.

II. Ошибки в определении фреймов

Разные виды двусмысленностей, включая колебания при осуществлении выбора и полную неопределенность, имеют соответствия в ошибках, то есть в не навязанных посторонними ошибочных мнениях, как следует определять фреймы текущих событий. Вместо того чтобы просто остановиться и попытаться понять, что происходит, индивид испытывает неоправданную уверенность и/или действует на основе неверных предпосылок. Он помещает события в ошибочные фреймы (*misframes events*). И разумеется, двусмысленности, неправильно разрешенные, ведут к ошибке так же, как момент сомнения может предшествовать ее обнаружению.

Некоторые ошибки — это всего лишь ошибки восприятия у действующего индивида, как в случае, когда он принимает за летящую птицу бумажного змея на веревочке. Но, по-видимому, обычно ошибочные прочтения реальности ведут, по меньшей мере, к неразумным определению и исполнению действия. Однако различие между восприятием и действием здесь не относится к делу. Повторим, дело не в том, что человек может ошибаться (например, при сложении колонки цифр), но в том, что некоторые из этих ошибок явно становятся материалом для ошибочного определения фрейма и вследствие этого втягивают индивида в систематически устойчивую, умножающуюся последовательность ошибок — порождение неправильно ориентированного поведения. Ибо если мы в состоянии воспринимать факты только посредством некоей схемы, в рамках которой они оформляются, и если «познавать объект на опыте значит иметь очную ставку с определенным порядком бытия»¹, тогда ошибочное восприятие факта может быть связано с введением радикально неподходящей к данному случаю схематической перспективы, которая будет сама устанавливать направление и структуру ожиданий, которые не смогут оправдаться. Вследствие этого выясняется, что действую-

¹ Gurwitsch A. The field of consciousness. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1964. P. 381.

щий индивид использует не неверное слово, а неправильный язык. И по существу, эта метафора есть также факт действительности. Если, как настаивал Витгенштейн, «понять предложение — значит понять язык»¹, то, очевидно, высказывание одного предложения предполагает целый язык и молчаливое стремление им пользоваться. Двухязычный индивид, знающий английский и немецкий, в компании других таких же людей может услышать звуки, которые он примет за английское *nine* (девять), и поверить, будто он участвует в разговоре, где используются английские числительные, тогда как в действительности было употреблено немецкое отрицание *nein*, — и это пример правильного слухового восприятия звука, за которым последовало реагирование в ошибочном фрейме².

Наряду с двусмысленностями рассмотрим ошибки, классифицированные по их связи с процессом определения фрейма понимания или действия.

1. Ошибки, связанные с первичными схемами интерпретации. Реализация первичной схемы в определенной организации опыта и глубокая убежденность в правильности понимания происходящего на данном уровне оборачиваются замешательством и затруднением, испытываемыми действующими индивидами после открытия, что они исходили из неверной схемы. Так, медсестра-практикантка, пробующая через трубку напоить пациента, лицо которого забинтовано, может испытать нервное потрясение, когда вдруг поймет, что очевидное отсутствие жажды объясняется тем, что пациент умер еще до начала процедуры и, следовательно, это объект из совсем иной системы координат, чем она думала³. Человек, споткнувшийся при выходе из магазинчика и начавший было извиняться перед продавцом за то, что задел его ногу, может быть особенно раздосадован, посмотрев вниз и поняв, что споткнулся о ковер — объект социально нейтральный. Следующая история стала анекдотом.

¹ Wittgenstein L. *Philosophical investigations* / Trans. G. Ancombe. Oxford: Basil Blackwell, 1958. Pt. 1. Sec. 202.

² Пример заимствован из работы Иешуа Бар-Хиллела. См.: Bar-Hillel Y. *Indexical expressions* // *Mind*. 1954. Vol. 53. P. 370. «Квазииндексальная» лаконичность обыденных разговоров, тщательно описанная Бар-Хиллелем, гарантирует, что всегда будут возможны двусмысленности и ошибки. (Проблема омонимов и метафор будет рассмотрена ниже.)

³ Дейвид Садноу рассказывает: «Медсестра-студентка, которой сказали, что пациент, кому она только что сделала инъекцию, был уже мертв, истерически кричала и тряслась нервной дрожью в течение нескольких минут. Ей дали полчаса отдыха, чтобы она оправилась от потрясения». См.: Sudnow D. *Passing on*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1967. P. 88.

Юнайтед Пресс интернейшенел:

— Помогите, помогите, пожалуйста, помогите! — слышался крик из полуподвала одной из школ Нортсайда.

— Подойдите к двери! — призывал полисмен Уильям Диас, вызванный на место происшествия встревоженными окрестными жителями. — Никто вас не тронет, вы в безопасности!

На зов никто не пришел. Диас выломал дверь. За ней сидела тропическая птица майна, любимица школьного сторожа.

Диас сказал, что птица нехорошо себя вела после ее разоблачения. Увидев полицейского, она сменила тактику и начала поливать представителя закона отборной бранью, упорно выкрикивая одни и те же ругательства¹.

Во всех этих случаях причины замешательства вполне доступны пониманию. Если это случай, предполагающий деятельность, характеризующийся своей структурной логикой, которая подразумевает тонкое просеивание исходных предпосылок, то, по-видимому, включение в эту деятельность на основании неверной первичной схемы или даже ошибки в любом элементе выбранного фрейма поставит действующего индивида в неловкое положение по отношению к текущим событиям.

Вопросы, касающиеся определения фрейма, становятся острыми в обстоятельствах, где мы представляем себе «естественную» схему поведения в чистом виде, возможно, обязанную преодолевать существующие социальные схемы. Например, во многих случаях надо принимать решение, реагировать ли на поведение индивида так, словно бы оно было полностью управляемым и целенаправленным, или посчитать его как бы произвольным симптомом. По сути, это значит решать, как оценивать и рассматривать действие: в детерминистских координатах или в волюнтаристской перспективе. Социальная значимость дилеммы, связанной с выбором адекватного фрейма, не должна мешать нам видеть, что при выборе между перспективами пониженной и полной ответственности возможна простая ошибка в определении фрейма.

По рассказу Дейва Найлза, какой-то малый лежит лицом вниз на мостовой Пауэлл-стрит — движение на улице, конечно, застопорилось. Вдруг из автомобиля с заглушим мотором и прицепленным тросом вылезает пожилая леди и начинает делать парню искусственное дыхание. Тогда он поворачивает голову и говорит: «Послушайте, сударыня, не знаю, во что играете вы, а я пытаюсь закрепить этот трос!»².

¹ The Evening Bulletin (Philadelphia). 1970. June 22.

² Caen H. San Francisco Chronicle. 1967. November 29.

Ошибочное определение фрейма случается также, когда уменьшение ответственности за человеческие действия можно обосновать по-разному. Так, тяжелое крупозное или переносимое на ногах воспаление легких нередко сопровождается у больного «периодическими бредовыми состояниями». Он действует, как безумный: его поведение в точности имитирует поведение человека «не в своем уме» или пьяного до потери сознания¹. Эпилептические припадки тоже могут производить впечатление сильного опьянения, и возникающие отсюда недоразумения — одна из потенциальных возможностей, свойственных этой группе психических расстройств². Пример — следующий репортаж.

Внезапно полупустой трамвай с лязгом и скрежетом остановился. Водитель пронесся в хвост вагона и склонился над обмякшим телом женщины, по виду матроны средних лет, завалившейся на своем сиденье. Через мгновение этот напуганный мужчина распрямился с видом явного облегчения.

«Я думаю, она пьяна», — пояснил он собравшимся вокруг пассажирам. Этот диагноз показался разумным всем находившимся в вагоне. От ее дыхания шел явственный запах алкоголя, а когда водитель попробовал поднять женщину с сиденья, ее начало рвать и она неразборчиво пыталась сказать что-то³. Четырьмя часами позже в ближайшем полицейском участке эта женщина, которой прописали промывания желудка, умерла от мозгового кровотечения, как оказалось, не имея каких бы то ни было следов алкоголя в крови.

2. К ошибкам в первичных схемах добавляются и ошибки в подборе ключа к деятельности. Эти ошибки обычны, и о них часто пишут в прессе.

Лондон. Вчера какой-то мужчина в толпе, увидев трех преследуемых полицейскими типов, которые бежали по деловой улице близ Трафальгарской площади, взял наизготовку свою прогулочную трость. Он знал, в чем состоит его гражданский долг, если бобби преследуют грабителей. Замахнувшись как следует, он треснул одного из убежавших по голове и исчез с места происшествия. Его единственным желанием было остаться неизвестным героем.

Пострадавшего доставили в госпиталь, чтобы зашить глубокую рану на голове. Этим же вечером, залечивая травму, тридцати-

¹ Houts M. Op. cit. P. 261.

² Experiments in survival / Ed. by E. Henrich, L. Kriegel. New York: Association for the Aid of Crippled Children, 1961. P. 101.

³ San Francisco Chronicle. 1964. December 17.

летний актер Майкл Макстей пожаловался, что киносъемки получились чересчур реалистическими. «Я допускаю профессиональный риск, — сказал он, — но все-таки думаю, что тот мужик должен поставить мне выпивку»¹.

Весьма распространенный источник ошибок при определении ключа к деятельности составляют те случаи, когда происходит нечто угрожающее и участники на мгновение начинают настаивать на игровом характере происходящего отчасти потому, что такие события обычно разыгрываются как раз в порядке шутки:

Кассирша-блондинка из муниципально-федеральной ассоциации ссудно-сберегательных учреждений расхохоталась, когда вчера вскоре после полудня вооруженный преступник направил на нее автоматический пистолет 45-го калибра.

«Это совсем не смешно, — прошипел модно одетый бандит двадцатипятилетней Кэрол Гилберт. — Гони все деньги!»

Мисс Гилберт, призналась полиции, что восприняла все это как розыгрыш. Она отдала более трех с половиной тысяч долларов. Налетчик сложил добычу в коричневый портфель-дипломат и был таков².

Или другой случай.

Кеннет А. Линдstrand, торговец тридцати двух лет, ранним воскресным утром в канун Дня всех святых пришел на костюмированный бал в один из роскошных домов в пригороде Лос-Анджелеса.

¹ San Francisco Chronicle. 1966. May 23. В игре ошибаются не только люди, как свидетельствует история, рассказанная в лондонском еженедельнике «Таймс»: «Эльзасская собака, которая загрызла ребенка до смерти, возможно, приняла его за свою резиновую игрушку-пищалку. Это было установлено вчера судом присяжных в Саутуорке после расследования причин смерти трехнедельной Катлин Ховард. Дед ребенка, мистер Джордж Ховард, сообщил, что собака любила играть игрушечной таксой. «Она пищала как младенец, когда пес кусал ее. Все это действовало нам на нервы, и я выбросил пищалку прочь. Думаю, пес принял ребенка за свою игрушку». Мать младенца, девятнадцатилетняя миссис Ховард, плакала, когда говорила, что «Катлин в первый раз была в саду!». Сержант полиции заявил, что игрушечная собака искусана в грудной области, — там же, где была укушена девочка. Решением суда была установлена «смерть от несчастного случая». См.: The Times. London. 1970. August 5.

² San Francisco Chronicle. 1966. May 18. Похожие кратковременные ошибки в определении ключа для распознавания деятельности демонстрируют люди при попытках ввести их в заблуждение. См.: Alex N. On being mugged: The event and its aftermath // Urban Life and Culture. 1973. Vol. 2. P. 265.

Линдstrand, который жил на другой стороне той же улицы, был одним из немногих гостей, кто пришел без маскарадного костюма. Он потанцевал немного и ненадолго отлучился. Когда он вернулся, за ним стал гоняться мужчина с револьвером.

Все смеялись. «Револьвер выглядел игрушечным, — оправдывался потом другой гость, Брюс Кейн, — хотя я видел вспышки». Линдstrand упал, а гости еще несколько минут смотрели, как он корчился на полу, и смеялись.

Его преследователь скрылся фактически незамеченным.

Наконец, один из участников маскарада подошел, пощупал пульс упавшего и закричал: «У него нет пульса! Этот человек мертв!»

Прибывшие детективы опросили всех, но, как было сказано, не нашли никаких улик для установления личности убийцы¹.

Как и следовало ожидать, в истории преступлений в США нашлось ограбление казино, ошибочно воспринятое в юмористическом ключе. Представьте обстановку Маундз-клуба в 1947 году в Лейк-Каунти под Кливлендом.

За пятнадцать минут до полуночи началось второе вечернее шоу в зелено-желтом обеденном зале. Собралось много народу. В аттракционе были заняты Мэри Хили и Питер Линд Хейес. Мисс Хили, выступавшая в роли Хильдегарды, комически оттаскивала Хейеса от круглого стола, когда мужчина в маске и камуфляже вышел в зал из кухни. Человек в маске вытащил из-под одежды автомат и дал очередь в потолок. Публика отозвалась громким хохотом на эту «реалистическую» деталь сценического действия. Мисс Хили, зная, что стрельба в нем не предусмотрена, убежала и заперлась в туалете. В зал вошли еще трое мужчин в масках. Один из них был в серой шляпе и выглядел главарем. Публика аплодировала, все еще считая происходящее частью развлечения, что в итоге сделало менее болезненной потерю денег. Вторая очередь в потолок прекратила смех².

Интересно, что существуют особые технические устройства типа фейерверков, которые по всеобщему признанию ими-

¹ San Francisco Chronicle. 1967. October 31. Излюбленная обстановка таинственных убийств на экране — это или кульминационная сцена в цирке, или ярмарочное веселье, или костюмированный бал, где охота за героем, опасность его положения и беспощадность преследователей опознаются публикой в ошибочном ключе: она видит в драматической охоте на человека невинную маскарадную забаву.

² Messick H. The silent syndicate. New York: Macmillan, 1967. P. 230–231. Наверное, в течение полугода комедианты, которые ставили шоу, не могли добиться справедливости.

тируют звуки, имеющие вполне серьезный смысл, и поэтому тоже дают основания для ошибочно несерьезных толкований. Так, король Марокко Хуссейн, празднуя свое сорокалетие на большом дворцовом приеме, оставался образцом гостеприимного хозяина в то время, как осуществлялась попытка государственного переворота.

Посол Рокуэлл рассказывал: «Были слышны всего лишь резкие хлопки, и большинство из нас принимало их за фейерверк, пока через открытые двери в патио, шатаясь, не ввалился мужчина с сильным кровотечением из обеих ног»¹.

Называя последний из вышеупомянутых вид ошибок «ошибками в определении ключа» к деятельности, мы используем чрезмерно обобщенную терминологию. О гостях Маундз-клуба, апартаментов в Ван-Ньюсе и короля Хусейна можно было бы сказать и так, что они прочитали свой опыт в «возвышающем ключе»: приписали произошедшим событиям более тонкую структуру, чем было в действительности. Этот терминологический оборот позволяет нам предвосхитить противоположную разновидность ошибок — «реакции в понижающем ключе». Вот некоторые примеры таковых.

Роберт Кристофер вчера зарекся когда-либо играть в игрушки. Кристоферу двадцать три года. В пятницу, во второй половине дня он сидел в автомобиле, поджидая приятеля, и его взгляд случайно упал на игрушечный автомат, лежавший на сиденье. От скуки он взял в руки оливково-зеленый ствол, высунул его из окна и нажал спусковой крючок: «Тра-та-та!». К несчастью для Кристофера, его автомобиль был припаркован возле офиса Литтонской ссудно-сберегательной ассоциации в деловом центре Пало-Альто.

Кто-то из служащих компании услышал «стрельбу», выглянул в окно и увидел ствол автомата. Через несколько минут шесть полисменов целились в автомобиль. Один из них осторожно приблизился к открытому окну и скомандовал: «Брось оружие!» Кристофер повиновался².

В подобных случаях некто, предпринимая «несерьезные» действия, обнаруживает, что события выходят из-под его контроля, так как «другие» толкуют его шутку в дурном смысле,

¹ The New York Times. 1971. July 12.

² San Francisco Chronicle. 1965. July 18.

не имея правильного ключа к данному фрагменту деятельности. Но веселые игры или шуточные выходки могут оказаться крайне неудачными и независимо от чьих-либо предвзятых мнений, когда происходят физические, материальные события, придающие буквальность игре, хотя бы ретроспективно. Вот примеры таких роковых шалостей.

Франк Хикс, двадцати восьми лет, вчера утром проснулся в хорошем настроении и захотел сыграть в русскую рулетку со своей двадцатисемилетней женой Барбарой. Они были еще в постели в своей квартире в Окленде, когда Хикс полез в ящик шкафа, вынул револьвер 38-го калибра и проверил его барабан. Дразня жену, он навел на нее оружие и нажал на курок. Тот щелкнул вхолостую. Тогда муж снова проверил патронник револьвера и, приставив его к своему правому виску, опять спустил курок. Раздался выстрел, и пуля вошла ему в голову. «Так, как он, еще никто не удивлялся, — истерически рыдала миссис Хикс. — Он умер с таким удивленным лицом». Родственники сообщили, что Хикс с перерывами прослужил в армии одиннадцать лет¹.

Бландфорд, Англия. Семнадцатилетний учащийся элитной школы для мальчиков был найден вчера возле железнодорожного полотна связанным, с кляпом во рту и с отрезанными ногами. Полиция заявила, что его, очевидно, привязали к рельсам и поезд прошел по его ногам. Местные власти допускают возможность, что юноша стал жертвой глупой и злонамеренной школярской выходки. Стивен Харгривс успел сказать нашедшим его рабочим: «Они привязали меня». Он не смог сообщить ничего больше. В довольно сносном состоянии его доставили в Королевский лазарет в Солсбери².

Внимательный читатель заметит, что, рассматривая человеческие реакции в «повышающем» и «понижающем» ключах, я до сих пор останавливался на «откровенных» шутках, то есть таких действиях, которые по природе своей изначально рассчитаны на восприятие в качестве шуток, но эти шуточные действия либо не осуществлялись, когда их ждали, либо осуществлялись невпопад, когда в действительности о шутке не могло быть и речи. Здесь намечается удобный переход к рассмотрению роли сфабрикованных, подстроенных действий в возникновении ошибок, связанных с подбором ключа к чужой

¹ San Francisco Chronicle. 1966. August 10.

² San Francisco Chronicle. 1964. September 25.

деятельности, начиная с легкого поддразнивания и других добродушных придумок и кончая фабрикациями, продиктованными эксплуататорскими целями. Однако при этом я не собираюсь анализировать такое отношение индивида с миром, которое удерживает его от ошибок: быть действительно обманутым другими — значит неправильно судить о происходящем, но такая неправильность — не то, что здесь названо ошибкой. Из анализа следует также исключить случаи, когда индивид верит, что он дурачит других, а в действительности это они управляют событиями, так что самодовольный умник и не подозревает о своем разоблачении, и это его, а не других, контролируют и сдерживают. В общем, ошибки в отношении подстроенных действий возникают тогда, когда человек убежден, будто делается попытка «надуть» его, а в действительности ничего подобного не происходит.

Я хотел бы добавить, что оружие и взрывные устройства фигурируют преимущественно в историях, случающихся из-за неверного определения фрейма, так как эти служебные средства наделены особым свойством — превращать обычную деятельность в нечто такое, что ретроспективно выглядит как злосчастная самонадеянность или опасное заблуждение¹.

Приводившиеся до сих пор примеры ошибок связаны с пространственными перемещениями и большой шумихой, однако анализ фреймов должен с такой же определенностью применяться к опыту любого рода, в том числе чисто рассудочному. Возьмем, к примеру, знаменитую проблему, изучаемую логиками под парным названием «использование и обозначение». В нашей терминологии это, по сути, проблема определения фрейма некоторых логических операций. Вообще в вы-

¹ Другие обстоятельства обладают свойством «дереализации» обычной деятельности, ее превращения в нечто несерьезное или, по меньшей мере, нереальное. Этот иронический структурный результат получается, например, когда некто, от кого изо дня в день зависят планы данного индивида, внезапно умирает за работой или сбегают от нее, оставляя этого индивида продолжать действовать в условиях, которые грозят обернуться ложными предположениями. Отсюда — медицинское правило давать знать о смерти человека его непосредственно доступному, ближайшему родственнику как можно быстрее. Это предохраняет понесших утрату людей не только от опасности узнать печальные новости от «неправильного» человека и в неправильной, неумелой подаче, но и от потенциальной опасности, так сказать, «рвать душу» при посторонних, что могло бы выглядеть для них как фальшь, неискреннее пустое шоу. Об этом см.: Sudnow D. Op. cit. Ch. 6. Extentions outside the hospital. P. 153–168.

сказываниях используются имена, чтобы назвать, то есть упомянуть, объекты, и, очевидно, не используются сами объекты. Однако объекты, о которых логики и грамматики делают высказывания, сами суть *имена* и высказывания, которые могут быть построены из этих имен. Поэтому, чтобы было ясно, что упоминается имя, а не то, что оно обозначает, используется какой-либо прием форматирования вроде кавычек или двоеточия, после чего следует или жирный шрифт, или подробное разъяснение символа-наименования. Предполагается, что таким путем можно отвлечься от мира объектов и перейти в более расчлененный и компактный мир вербальных ключей, позволяющих быстро находить эти объекты и манипулировать ими.

В комментарии, посвященном необходимости последовательно различать в логике использование и описание, Куайн утверждает:

Цитирование — графически наглядный и удобный метод, но он имеет одну аномальную особенность, которая требует специального предостережения: с точки зрения логического анализа каждая цитата целиком должна рассматриваться как одно слово или знак, составные части которых имеют значение не большее, чем значение шрифтовых засечек в литере или слогов в слове. Цитата — *не описание*, а *иероглиф*. Она обозначает свой объект, не описывая его на основе понятий о других объектах, но изображая графически. Значение целого не зависит от значений составляющих его слов¹.

Далее Куайн показывает, что некоторые из систем обозначения в логике, применяемые на уровне описания, служат логическими связками между содержательными элементами взаимосвязанных высказываний, тогда как другие символы служат (или должны служить) исключительно средством высказывания о высказываниях как таковых и каждое высказывание-средство должно рассматриваться как знак формы, «имя» высказывания, короче говоря, как ключ к высказыванию. Затем, в редакционном комментарии он пишет, что в подобных ситуациях до сих пор были обычными ошибки в определении ключей: «Фреге, видимо, был первым логиком, признавшим важность точного использования кавычек во избежание путаницы между использованием и обозначением выражений.

¹ Quine W. *Mathematical logic*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1965. P. 26.

Но, к сожалению, его советы и хороший пример в этом отношении почти тридцать лет оставались незамеченными другими логиками»¹.

Вероятно, всегда найдутся обстоятельства, где нет ясности в определении фрейма операций использования и обозначения. К примеру, когда писатель хочет внушить другим, что слово или фраза, употребляемые им в данный момент, — не то, чем он обычно пользуется, он выделяет это выражение кавычками, форматируя его так, чтобы оно воспринималось как условно употребляемое, а не буквально используемое. Однако решение брать или не брать на себя личную ответственность за данное словоупотребление нередко есть вопрос вкуса и индивидуальной чувствительности к слову, а не формальная проблема синтаксиса — это вопрос о роли, какую хочет играть писатель.

3. К ошибкам в первичных схемах восприятия опыта, в определениях ключей к различным видам деятельности и фабрикациях добавляются ошибки в биографической идентификации материалов, присутствующих в данной жизненной сцене. Это опять же вопрос правильного определения фреймов, ибо во многих видах деятельности такая систематическая и безошибочная идентификация (в социальных либо личностных категориях) предполагается при построении последующего взаимодействия². Классический случай здесь — это, без сомнения, заключение в тюрьму на основании ошибочного опознания (идентификации) личности.

Роаноук, Вирджиния. Мужчина, приговоренный к пятнадцати годам тюремного заключения за ограбление банка, освобожден вчера

¹ Ibid. Некоторые примеры такого невнимания приводит Рудольф Карнап. См.: Carnap R. *The Logical Syntax of Language* / Trans. by A. Smeaton. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1937. P. 158–159). Джон Серль утверждает, что в данном случае некоторые логики переусердствовали в неразумной скрупулезности, только запутывая дело своими стараниями внести ясность (Searl J. *Speech acts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1970. P. 73–76). Отсюда вывод, что практические приемы организации фреймов разнообразных логических операций недостаточно совершенны, чтобы везде обеспечивать основу для согласия в осведомленности. Однако здесь можно принять правило, что там, где обнаруживается расхождение мнений, это расхождение само по себе можно обсуждать в печати, добиваясь некоторой ясности в понимании его сути.

² На этом у драматургов строится комический прием выведения некоего персонажа переодетым, в ложной личине, неизвестной другим персонажам, но, конечно, известной зрителям. Таким облегченным способом драматург может создавать удобный, собираемый из готовых деталей мир.

после драматической сцены в зале суда, когда в этом преступлении признался бывший полицейский.

Джон Эдуард Марш, двадцати девяти лет, был приговорен Федеральным судом присяжных здесь же в конце апреля за ограбление на сумму 14 тысяч долларов филиала Коммерческого сберегательного банка в Винчестере, штат Вирджиния. Он содержался в тюрьме с 9 ноября после ареста агентами ФБР.

Обвинения строились в основном на опознании Марша управляющим банка Рокси Хокманом и кассиршей банка Каролиной Хикерсон. Вчера они давали показания в том же судебном помещении и признали свою ошибку.

Понадобилось неожиданное признание, сделанное 7 июня Чарльзом Лориценом, сорока лет, из Ферфакса, Виргиния, проработавшим строителем-подрядчиком и полисменом в течение семи лет в графстве Монтгомери, штат Мэриленд, чтобы вновь открыть дело

Судья Долтон заявил, что Марш может получить компенсацию за ошибочный приговор. «Теперь очевидно, что мы ошиблись, — сказал в заключительной речи судья. — Мы твердо настроены как можно быстрее исправить ошибку»¹.

Простая ошибка в идентификации физических объектов тоже способна ввергать действующих лиц в неуправляемый поток ошибочно сформированной деятельности.

Фресно. Бригада из пяти человек, нанятая перевезти дом пастора Церкви Бога на новое место, почти весь рабочий день готовила переезд.

Они отсоединили все провода и трубы и подняли строение домкратами для его перевозки по городу. Они как раз собирались начать это путешествие, когда подошел преподобный Дойл Р. Закари, взглянул и закричал: «Стойте! Это Церковь Христа! Церковь Бога через дорогу»².

4. В одной из предыдущих глав указано, что любой фрагмент деятельности можно рассматривать как организацию треков (tracks): главного (магистрального трека) и разного рода вспомогательных. Один из сильнейших аргументов в пользу предположения о действии трека заключается в том, что при использовании каждого из треков возникают характерные ошибки, то есть неверные определения фреймов.

¹ San Francisco Chronicle. 1966. June 23.

² San Francisco Chronicle. 1965. July 23.

Для начала возьмем пример трека, связанный с отсутствием должной внимательности.

Патерсон, Нью-Джерил (ЮПИ). Вчера три бандита в масках устроили засаду в приходском доме одной католической церкви. Хотя рядом за дверью шла заупокойная служба, они сумели ограбить бронированный банковский спецавтомобиль, который остановился, чтобы принять воскресные церковные сборы, и изъять из сейфа 511 тысяч долларов.

Бандиты к тому же украли 1100 долларов в самой церкви. Пока они ждали прибытия инкассаторского автомобиля, они связали и заткнули рты четырем священнослужителям и церковному сторожу. Один из священников попробовал убежать, но был сбит на пол подножкой.

Другой священник на втором этаже дома слышал, как одна из связанных жертв подавала сигнал тревоги, пытаясь кричать сквозь ленту, заклеившую рот. Но он не обратил на это внимания, так как, по его словам, кричавший священник «всегда громко пел»¹.

Причина ошибки здесь в том, что громкое пение обычно воспринималось на месте действия как не вполне адекватное поведение.

Ошибочное определение фрейма встречается также в тех случаях, когда индивид толкует вспомогательный, указывающий направление действий материал как часть основного текста.

Получив по почте уведомление, что впредь не требуется указывать в своем адресе аббревиатуру «R.F.D.2», одна женщина из Уэстпорта сообщила об этом в торговую фирму Бонуит Теллер. Позже она получила от фирмы счет, в котором был указан следующий адрес:

Миссис Хилари Джоунз
Илиминейт, R.F.D.²
Уэстпорт, Коннектикут³.

Секретари поставляют нам другие примеры подобных ошибок, когда при стенографировании в качестве основного текста записывают то, что должно служить комментарием к нему, — ошибка, связанная с тем, что удивительно редко (на

¹ San Francisco Chronicle. 1964. December 22.

² В оригинале игра слов. «Eliminate R.F.D.2» означает «Устраните сведения об R.F.D.». Отправитель опознает слово «eliminate» как название района или улицы. R.F.D. (Rural Free Delivery) — бесплатная доставка почты в сельской местности. — *Прим. ред.*

³ The New Yorker. Рубрика «Городской разговор».

это уже указывалось) можно распознать те тонкие и неявные знаки, которые помогают отличить тексты, подлежащие записыванию, от текстов, которые записывать не следует.

Наконец, ошибки при определении фрейма могут касаться того, что обычно должно проходить вне сферы действия некоторых участников совместной деятельности. Это ошибки, связанные с неосторожным появлением на виду в неподобающем месте, неспособностью поддерживать очевидные границы своей зоны действия. О такой возможности напоминают разные «фантазии нечаянного обнажения», то есть страхи неожиданно для себя появиться перед публикой не вполне одетым. Этот тип ошибочного определения фрейма (включая пути сокрытия каких-то действий) имеет особенно важное значение при постановке исполнений для публики. В процессе радиовещания, например, возможны не предназначенные для микрофона оговорки, высказывания, адресованные кому-то при ошибочном предположении, что ближайший микрофон «мертв». В телестудиях, соответственно, возможны выходы «не для камеры», то есть действия, совершенные в ложной уверенности, что исполнители находятся вне поля зрения камеры или что камера в зоне их нахождения отключена. В обоих случаях передающая аппаратура демонстрирует свою способность превращать несценические действия в вынужденно сценические. И конечно, бывают случаи, когда спектакль в разгаре, а некто по ошибке толкует его как репетицию или как непревращенную форму деятельности, в любом случае открыто вводя в спектакль то, что по обыкновению скрыто от аудитории.

Во время прямой трансляции по телевидению спектакля «Крафт-театра» был достигнут сильнейший эффект самого драматически захватывающего момента в пьесе, когда голоса актеров перебил другой голос: «Кто заказывал ветчину на ржаном хлебе?»¹ Это посыльный из буфета незамеченным прошел прямо в студию².

Руководящие указания (типа режиссерских реплик и замечаний антрепренера), не предназначенные для ушей тех, кому адресовано представление, также могут быть неверно «фреймированы».

¹ Слово «ham» (ветчина, окорок) на жаргоне означает также «плохой актер», «задница». — *Прим. ред.*

² Schafer K. Prize bloopers. Greenwich, Conn.: Fawcett Publications, Crest Books, 1965. P. 53.

Многие рекламные агентства размечают свои сценарии, указывая, какие пункты надо особенно подчеркнуть. Послушаем теперь нервничающего диктора-новичка, когда он делает свое первое коммерческое объявление: «Хлеб Коллинза выпекается неспешно. Нажимайте на это, что означает — преподносите искренне и проникновенно. Каждый батон подрумянен со всех сторон ровно и красиво. Это восхитительно вкусный, здоровый, питательный хлеб. Когда вам задают вопросы бакалейщики — подчеркивайте это. Будьте уверены в себе, когда говорите о хлебе Коллинза»¹.

Бесс Мейерсон, бывшая мисс Америка и ведущая популярной телепрограммы «Большой куш», беседовала с рядовым участником программы. Ей вручили записку от одного работника производственного отдела студии, где сообщалось, что этот участник телешоу особо привязан к американскому городку Лондон Баунд, чтобы помочь ей внести дополнительные детали в свое интервью. Полагая, что записка — это досланная памятка об имени соревнующегося, ведущая представила его так: «Леди и джентльмены, а теперь поприветствуем мистера Лондона Баунда!»²

Как и двусмысленности, такие ошибочные определения фрейма можно классифицировать по основному спорному элементу, возникающему при его организации. Кроме того, полезно задавать себе вопросы об условиях, при которых возможны долговременные ошибки в определении фреймов. Предположительно ошибки, даже недолговечные, менее распространены, чем двусмысленности, хотя бы потому, что действия, которые индивид предпринимает на основании ложных исходных посылок, по-видимому, сами по себе порождают противоречия и повышают вероятность обнаружения того, что (и как) он делал неправильно. Тем не менее продолжительные ошибки возможны, даже в отношении первичных схем интерпретации опыта.

Санта-Барбара. Целых шесть месяцев софа в их арендованной квартире казалась немного бугристой. И это была весьма странная бугристость — она явно и очень часто перемещалась, даже когда на софе никого не было. А вчера Мануэль Валенсия и его семья увидели, что бугор внезапно исчез. Причина этого обнаружилась под семейным холодильником. Там, свернувшись кольцом под урчащим аппаратом, лежал удав боа-констриктор весом двадцать фунтов и длиной семь футов

Представители зоопарка предположили, что брошенный кем-то удав выполз ночью, чтобы подкормиться мышами в квартире. Еда в принципе могла сделать змею настолько ленивой, что она

¹ Schafer K. Op. cit. P. 113.

² Ibid. P. 62.

не возражала против того, чтобы иногда посидеть на ней. Эксперты по рептилиям добавили, что только огромное количество пищи, проглоченной удавом аж полгода назад, могло бы удержать его в софе столь долгое время. А семья Валенсия временно переселилась к родственникам¹.

III. Оправдания и споры

1. Известно, что жеребья возня и проказы городских подростков кажутся чиновникам и потерпевшим вандализмом и преступлением. Поэтому хотя одна из сторон в таком споре, в конце концов, возможно, и установит какое-то определение ситуации, убедительное для другой стороны (или, по крайней мере, использует средства принуждения, достаточные, чтобы добиться от противника видимости уважения), на это может уйти значительное время, в течение которого стороны и потенциально не приближаются к согласию, когда, по существу, нет способа даже теоретически ввести всех участников спора в общий для них фрейм оценки событий². При таких обстоятельствах можно ожидать, что группы с противоположными версиями событий станут открыто спорить друг с другом о том, как надо определять, что было и что происходит теперь. Итог один — возникает спор об определении фрейма событий.

Но в описанном случае основания для споров о фрейме все-таки исключительные. Более же обычны короткие препирательства по поводу ошибки, чистосердечно сделанной одной или обеими спорящими сторонами.

Следует упомянуть еще одно основание для возникновения споров, на этот раз иного порядка, чем первые два. Здесь потребуется более обширный комментарий.

В начале исследования прерывания деятельности и другие подобные несчастные случаи упоминались как примеры нарушений, которые могут возникать в связи с определением фрейма. Говорилось также, что случайность способна очевидным образом связывать то, что в действительности было независимыми действиями и событиями. В последующих главах показано, как индивид начинает ложно подозревать, что его каким-то образом обманывают, и вследствие этого сомневаться в окружающем мире. Наконец, в этой главе были представлены

¹ San Francisco Chronicle. 1967. December 13.

² Знаменитый пример этого см. в книге: Tannenbaum F. Crime and the community. New York: Columbia University Press, 1938. P. 19.

двусмысленности и ошибки как еще один источник неудач при выборе фреймов. Заметим, что все это случаи, когда обычная последовательность действий, осуществляемых в определенном фрейме, в силу обыкновенных, рядовых причин оказывается невозможной и человек чувствует себя, по меньшей мере, на мгновение выпавшим из дающего опору мирка.

Когда случаются такие неудачи в определении фрейма, человек, который из-за них не сумел нормально влиться в поток повседневной деятельности, может признать провал и подать свои ошибки как некое оправдание и тем самым объяснить своей неспособностью, явной вины или необоснованных подозрений. Другие тоже могут давать такие объяснения, чтобы уменьшить собственную долю вины за признаваемое всеми выпадение индивида из общего строя. И вся эта бухгалтерия может активно оспариваться или, по меньшей мере, осторожно ставиться под сомнение теми, кому она адресована. Поэтому возобновляется спор о выборе фрейма, но на этот раз спор более высокого порядка, ибо спорящие стороны теперь согласны относительно того, как следовало понимать общие задачи, расходясь лишь во взглядах на то, почему они не были решены.

Для разрешения споров (любого порядка) о фреймах могут быть уполномочены разного рода судебные органы, в которых выслушиваются аргументы обеих сторон и выносятся приговор. К. Пайк высказывает следующее мнение.

В нашей культуре имеются особые юридические процедуры, используемые при попытках провести различие между событиями, которые, так сказать, физически похожи, но химически различны, и для которых в этой культуре предусмотрены очень разные наказания. Имел ли преступник при себе огнестрельное оружие, когда грабил дом? Проехал ли водитель на красный свет, когда сбил человека? Были ли насильственные действия умышленными, обдуманными заранее или стали результатом внезапного приступа гнева? Был ли их исполнитель психически больным или просто хладнокровно жестоким? В самом ли деле заключенный пытался бежать или он невзначай вызвал ложное впечатление у охранника, сам симулировал побег или инсценировал его по чьему-то приказу? Деятельность неправовая, житейская тоже требует критериев для обоснованного решения подобных вопросов: является ли данное кем-то объяснение подлинной причиной действия или бездействия или оно всего лишь служит для оправдания лени, безответственности или порочности? В самом ли деле яблоко с червоточинкой?¹

¹ Pike K. Language in relation to a unified theory of the structure of human behavior. Glendale (Calif.): Summer Institute of Linguistics, 1954. Pt. 1. P. 13.

2. Споры о фрейме действий или событий, особенно более высокого порядка, ставят перед нами некоторые фундаментальные вопросы. Если для доказательства фактической невиновности можно приводить оправдания, ссылаясь на ошибку в определении фрейма, то такие оправдания пригодны и как средство уйти от реальной ответственности за поступок, избежать наказания. И наверняка того, кто выдвигает такие оправдания, будут подозревать в плутовстве, обоснованно или необоснованно — вопрос второй. (В конце концов, именно эти подозрения и делают возможными обсуждаемые нами споры о фрейме.) И конечно, сам подозреваемый может правильно или ошибочно подозревать, что его объяснения будут приняты скептически независимо от того, насколько оправдан такой прием. Наконец, даже верящие в его версию «другие», тем не менее могут поступать так, словно они не верят (как могут поступать и так, будто они верят, когда на деле этой веры нет), и об этом он тоже может догадаться. Все эти возможности внутренне присущи процессу определения фрейма как фундаментальная особенность, как основное место пробуксовки в организации опыта. (Если подозревают, что одно из оправданий индивида ложно, то под сомнением могут оказаться две явно различные вещи: факты, как он их представляет другим людям; и верит ли он сам в то, что представляет другим. Ибо мы признаем возможность существования в этом мире чисто-сердечного введения людей в заблуждение.) Отсюда следует, что споры высшего порядка об искомом фрейме едва ли можно рассматривать без одновременного внимания к драме сомнений, из которых рождаются такие споры.

Очевидна тенденция к «размножению» ошибок отдельного человека при определении фрейма событий. Похоже, он не только продолжает целую серию ошибочных актов, но и когда начинает оправдываться за свои действия, сами объяснения порождают сомнения у других, а также сомнения насчет принципиальной возможности быть избавленным от сомнений со стороны этих других. И не стоит удивляться, что, когда другим ошибочно кажется, будто данный индивид неверно «фреймировал» некие события, он может отчаяться в том, что ему поверят, и даже воздержаться от всяких попыток поправить дело. К примеру, если бы кто-то был твердо уверен, что действительно произошло какое-то сверхъестественное событие, то этот наблюдатель, вполне возможно, предпочел бы все забыть. Отсюда следует, что по самой природе операции определения фрейма формати-

руемые события имеют, в сущности, неопределенно-свободный характер, открытый разнообразным сомнениям, и такая неопределенная степень свободы влияет как на действующего индивида и его притязания, так и на свидетеля чужих действий и его притязания. По всей вероятности, драма сомнений в той или иной степени разворачивается в каждом обществе.

Отсюда еще один вывод. Не считающуюся виной наивность в делах нельзя рассматривать просто как душевное качество действующего индивида: это — такая его связь с событиями, которая порождается неверным определением фрейма его поступков другими.

3. Как и в случае двусмысленностей и ошибок, возникающих при неправильном определении фрейма, споры об истинном фрейме могут касаться разных элементов в его определении. К примеру, случаются споры, связанные с первичными схемами интерпретации опыта, возможные, как говорилось ранее, всякий раз, когда заявляют о вмешательстве сверхъестественных сил.

Акайукан, Мексика. В воскресенье почти тысяча разъяренных крестьян выгнали из городка своего приходского священника за то, что он отказался признать чудо, о котором они ему сообщили. Полиция распространила информацию, что старое дерево, пролежавшее пять лет, после недавней грозы было обнаружено стоящим. Убежденные в том, что стали свидетелями чуда, крестьяне начали молиться перед этим деревом. Они просили у своего священника разрешения построить под ним часовню и отслужить мессу. Когда священник отказал им в этом, жители деревни сперва грозили линчевать его, а потом выгнали из городка¹.

Бывают споры, нередко горячие, и по вопросу о том, воспринимать ли некий поступок как своего рода симптом, рассматриваемый в природной системе фреймов, или как заслуживающее наказания управляемое действие. Теории преступления, к примеру, не имеют согласия по этому вопросу и тяготеют к двум лагерям, от принадлежности к которым зависит ход анализа человеческих поступков². Очевидно, что взгляд на преступление как болезнь ведет к одному идеалу исправления преступников, взгляд, связанный с моралистической системой координат, — к другому. Фактически существуют уголовные

¹ San Francisco Chronicle. 1966. July 26.

² См., например: Miller W.B. Ideology and criminal justice policy: Some current issues // Journal of Criminal Law and Criminology. 1973. Vol. 64. P. 141–162.

преступления, которые одна юрисдикция станет рассматривать преимущественно как проявление психологического расстройства, а другая — как вопрос ответственности за злонамеренное поведение. (И более того, если имеется институционализированная машинерия для решения случаев, определяемых в обоих вышеуказанных направлениях, и если, вдобавок, существуют профессионалы, специально обслуживающие эти два подхода, то должна быть найдена и некая институциональная основа для споров об определении фреймов.) Именно поэтому (возьмем самый простой пример) лицо, пойманное с неоплаченными товарами в магазинной сумке, имеет возможность сослаться на забывчивость по причине крайней душевной озабоченности и пережитого горя, что потом способно заставить суд присяжных разбирать вопрос, похож ли подсудимый на тип человека, регулярно ворующего в магазинах¹.

Ниже описан в своем роде образцовый случай упомянутого двойственного подхода к оценке одних и тех же поступков.

Армия США стерла десятилетнее позорное пятно с репутации одного из героев войны и в какой-то степени восстановила его честь и достоинство, — узнали мы из хроники новостей вчера вечером. Для Виктора М. Хангерфорда-младшего это означает отмену записей в его воинских документах о позорном увольнении со службы с лишением знаков отличия и права на пенсию, возвращение ему звания майора, почетную отставку по инвалидности и выплату задержанной пенсии за выслугу лет в общей сумме около пятидесяти тысяч долларов. Еще в июле 1954 года когда-то блестящая воинская карьера Хангерфорда пришла к бесславному концу. Он был арестован по обвинению в дезертирстве и выписывании сомнительных чеков, в середине 1955 года предан военному суду и приговорен к году заключения в армейской тюрьме в Ломпоке. После отбытия срока наказания в его доку-

¹ Пример — процесс над Хиди Ламарр по делу о краже в магазине (репортаж в *San Francisco Chronicle*. 1966. April 26, 27). При разборе правонарушения иногда начинают доказывать, что вопрос не столько в том, что человек сделал, сколько в подходе, навязанном данному делу уполномоченными лицами. Но когда альтернативные подходы изучены в деталях, становится очевидным, что судебное решение по данному делу будет зависеть от выбора среди имеющихся перспектив или фреймов и порой использования этого выбора в качестве средства смягчения либо ужесточения последствий применения другого фрейма. Общекультурную систему координат для схем интерпретации дел в суде можно принять как некую данность, и тогда творческий элемент в процессе наклеивания судебных ярлыков сведется к шаблонному применению конкретной первичной схемы интерпретации или какого-то конкретного преобразования данного случая в другую форму.

ментах появился штамп о позорном увольнении из армии. Возможно, позорный ярлык преступника никогда не был бы снят, если бы Хангерфорд не продолжал выписывать поддельные чеки и, в конце концов, в 1959 году не попал в тюрьму штата. Но перед отправкой в тюрьму Хангерфорд прошел обследование в Центре медицинского обслуживания своего штата в Вэкэвилле. Именно там он в очередной раз пожаловался на ужасные головные боли, которыми страдал с 16 июля 1950 года, когда был контужен с потерей сознания при взрыве танкового снаряда во время атаки на врага в коммунистической Корее. Это была все та же история о почти непереносимых болях, которую он уже много раз рассказывал врачам в армейском госпитале и потом в госпитале ветеранов тылового управления армии. Доктора утверждали, что головные боли появились по его собственной вине как результат неспособности подчиняться требованиям военной дисциплины в мирное время. Медики штата, однако, решили более тщательно расследовать причины жалоб Хангерфорда. 5 декабря 1959 года его оперировал нейрохирург. Он знал, что надо искать в мозгу пациента. Рентген выявил область вероятного повреждения. Просвечивание не обмануло. Операция показала, что Хангерфорд страдал от обширного повреждения мозга, вызванного ушибом головы, причиной которого могла быть сильнейшая контузия при взрыве снаряда. В начале текущего года Хангерфорд решился поставить на карту свою веру в то, что армия Соединенных Штатов признает ошибку. Он подал апелляцию в соответствии с законом о госслужбе Мелвина М. Белли о пересмотре своего дела армейскими инстанциями. Это оказалось хлопотным и порою мучительным процессом. Понадобились три месяца госпитализации, пока военные медики проверяли и перепроверяли результаты операции 1959 года на мозге и проводили множество рентгеновских исследований; ветерана неоднократно обследовала армейская медицинская комиссия, где его вновь и вновь мучили вопросами¹.

Отметим здесь, насколько драматическая газетная история подтверждает нашу схему определения фреймов, даже когда сообщает о ее неправильном применении.

4. В качестве первопричины судебных прений и других видов споров о фрейме событий часто можно найти «компрометирующие обстоятельства», то есть обстоятельства, в которых текущие события дают обыкновенным наблюдателям наивно неправильные впечатления о действующих мотивах, — впечатления, порочащие некоторых из тех, кто вовлечен в данную деятельность, и дающие почву для объяснений и извинений.

¹ Avery P. // San Francisco Chronicle. 1964. November 23.

Эта тема компрометирующих обстоятельств обильно используется в фарсах, и фильмы Лаурела и Харди особенно злоупотребляют ею. Можно привести пример из семейной жизни.

Дорогая Эбби! Эта проблема не моя, а моей сестры. Она живет в доме, где все соседи очень дружны. И вот однажды сосед постучался в ее дверь и пожаловался, что его жена уехала из города, а ему обязательно нужно сделать массаж спины. При нем был портативный электрический массажер. Моя сестра ответила, что рада помочь, пригласила его войти и дала ему бутылку пива, потому что было очень жарко. Сосед снял рубашку, и сестра начала массировать ему спину, когда они услышали, что идет муж. Сосед запаниковал и спрятался в чулан, оставив после себя рубашку. Когда мой зять увидел эту рубашку и бутылку пива, он взбесился и начал обыскивать дом. Найдя в чулане мужчину, он избил его и выгнал из дому сестру. Она, как дура, вернулась к нему на следующий день. Он все еще имеет зуб на нее и вот уже больше шести месяцев отказывается исполнять свой мужской долг. Она пристает ко мне, прося совета. Я ей помочь не могу. Может, ты поможешь?¹

Конечно, люди обыкновенно действуют так, чтобы заранее избежать легко возникающих недоразумений: тот, кто мог бы неправильно понять что-то, упражняется в умении мысленно экспериментировать в своем подходе к тому, кто может быть неверно понят, а этот последний, в свою очередь, в собственном поведении передает вонне информацию, построенную так, чтобы предотвратить возможность неправильного истолкования событий. Иначе может произойти следующее.

Вчера утром, за четыре дня до Рождества Говард Янг заметил женщину, рывшуюся в мусорном баке, и деликатно обратился к ней: «Этот год довольно тяжелый. Может, помочь вам деньгами?» Женщина огрызнулась: «Не лезь не в свое дело! Я случайно выбросила сюда мои рождественские открытки»²

Обычно такого не происходит просто потому, что прохожие, как правило, предпочитают пройти мимо, независимо от их оценки жизненной ситуации другого, а человек, который имеет уважительные причины рыться в мусорных бачках, либо воздерживается от данной акции, либо действует в манере, которая заранее отмечает любые могущие возникнуть унижительные и ложные догадки. И потому же институционализированные

¹ San Francisco Chronicle. 1965. August 29.

² Caen H. // San Francisco Chronicle. 1964. December 22.

средства социального контроля функционируют таким образом, чтобы было легко применять соответствующие фреймы интерпретации и ориентации. (К примеру, если шахматист, прикасаясь к фигуре с целью поправить ее положение на доске, хочет быть уверенным в том, чтобы другие не подумали, будто в нарушение правил делается пробный ход, он может использовать фразу: *J'adoube*¹, тем самым формально устраняя всякую двусмысленность в толковании своего жеста.) Повторим, для нас здесь важно не то, что недоразумения случаются, а скорее то, что они случаются не так часто, и за этим стоит факт, что люди обычно заранее принимают меры, чтобы избежать их. И потому разборчивость и здравый смысл порождают мир, в котором определение фрейма работает как средство интерпретации событий — по замыслу, если не по природе.

За компрометирующими обстоятельствами скрывается нечто более общее, а именно случайные совпадения, случайная связь событий — как бывает, когда невинный человек приходит на место преступления и поднимает оружие, которым оно совершено и на котором потом находят отпечатки его пальцев, направляющие следствие по ложному следу. Тем самым усматривается умышленное деяние там, где надо говорить лишь о «стечении сопутствующих обстоятельств». И понятно, почему в руководствах для полиции по методам расследования всегда приводятся, по меньшей мере, несколько примеров таких обстоятельств расследуемых событий, которые порождают ошибки при определении их фрейма. Только один пример.

Еще один случай, который как под увеличительным стеклом показывает опасность поспешных умозаключений до проведения полного расследования, произошел ранним воскресным утром на главной улице небольшого города. Полицейский шел по тротуару и заметил на автобусной остановке возле павильона мужчину и женщину, казалось, они слегка ссорились. То был деловой квартал, так что эти двое и полицейский оказались единственными людьми на улице в этот ранний час. Полисмен на какое-то мгновение отвел взгляд от пары и направил внимание на витрину универмага. Почти сразу же он услышал звон разбитого стекла и глухой стук падения чего-то тяжелого. Он обернулся на шум. Женщина лежала на тротуаре, а мужчина наклонился над ней, держа в правой руке за горлышко разбитую бутылку из-под виски. Полицейский кинулся к месту происшествия. Женщина была мертва. Мужчина отчаянно пытался доказать, что он ничего

¹ *J'adoube* (франц.) — посвящаю в рыцари. — Прим. ред.

не делал. Но кроме этих троих ничто не нарушало покоя улицы. Мужчина крепко держался за свою историю о том, как они разговаривали, и вдруг в них врезалась и разбилась бутылка, и он машинально поймал ее за горлышко. По всем данным бутылка была почти полна виски. Мужчине предъявили обвинение в убийстве, но полицейский продолжал расследование. Через пять дней он раскрыл истинные обстоятельства дела. В субботу около полуночи группа продавцов универмага закончила украшение витрины и пошла в маленькую комнатку на крыше семиэтажного здания играть в карты весь остаток ночи. Они взяли с собой несколько бутылок виски, и каким-то образом та роковая бутылка была поставлена на подоконник раскрытого окна. Неведомо для них самих она выпала из окна или ее нечаянно столкнули, но они так и не заметили пропажу. Даже когда отчет об убийстве появился в городской газете, они не связали описанные факты со своими посиделками, так как ни один из них не хватился пропавшей бутылки¹.

5. Споры насчет истинного фрейма действий часто возникают в связи с заявлениями об их неумышленности, когда заявитель настаивает, что, хотя его можно заподозрить в наказуемом деянии, он вообще не собирался что-нибудь делать, по крайней мере ничего предосудительного, и случившееся — просто результат нечаянной потери самоконтроля, в которой он не виноват. К примеру, один служитель закона дал следующее объяснение выстрелу, произведенному им после того, как он, преследуя автомобиль с черным кожим водителем, наконец догнал и остановил его.

Лос-Анджелес. Вчера полисмен Джералд М. Боува оправдывался тем, что ему ушиб ногу завалившийся на бок автомобиль Леонарда Дедуайлера, и потому он «инстинктивно схватился» за свой табельный револьвер, «нечаянно выстрелил» и убил Дедуайлера².

Две пассажирки этого автомобиля дали следующие показания (надо учесть то обстоятельство, что в то время они обе были пьяны).

Миссис Дедуайлер и миссис Фергюсон обе свидетельствовали, что муж вез жену в муниципальную больницу, когда их остановила полиция. Беременная госпожа Дедуайлер страдала почечными болями, которые она приняла за родовые схватки, и этим объяснялась

¹ Towler J.E. Practical knowledge. Springfield, Ill.: Charles C. Thomas, 1960. P. 112–113.

² San Francisco Chronicle. 1966. May 26.

быстрая езда на пути в больницу. Обе женщины показали, что, когда их автомобиль остановился, полисмен просунул свой револьвер в пассажирское окно и застрелил Дедуайлера¹.

Кроме нечаянной потери самоконтроля, к совершенно непредвиденным последствиям может привести и полностью управляемое действие при неумышленном совпадении событий, когда, например, участвуя в охоте на оленя, человек стреляет из винтовки с телескопическим прицелом и сражает пулей в голову своего компаньона справа². В оправдание также ссылаются на ошибку, совершенную при опознании предметов, — на некую по-человечески извинительную слабость, можно же обознаться без всяких аморальных намерений.

Кентербери, Англия. Парень, который прикарманил магический шар одной гадалки, объяснил вчера в суде, что он по ошибке взял его как стакан для пива. Двадцатиоднолетний Малколм Каммэйд рассказал, что он пил в таверне и в поисках туалета, раздвинув какой-то занавес, случайно попал в приемную семидесятипятилетней ясновидящей мадам дю Барри. «Я где-то оставил свой стакан и потому после туалета подобрал этот шар, так как подумал, что это мой стакан», — заявил он суду, который приговорил его к условному наказанию³.

Заявления о невинности, независимо от их обоснования несвязанностью или неумышленностью событий, поднимают специальную проблему пределов применимости соответствующих фреймов оправданий, а именно, насколько далеко можно заходить, настаивая на своих доводах о невинности по существу дела (отвлечемся при этом от вопроса об их убедительности). Ответ (как подсказывает последняя иллюстрация) может быть таким: поистине очень далеко. В конце концов, на месте любого преступления действительно могут оказаться люди, которые «просто проходили мимо». Когда задерживают воровку и находят в ее лифчике бриллиант стоимостью 1350 долларов и изумрудную брошь с ценником, а в трусах — кольцо с бриллиантом в 1300 долларов, двое мужских наручных часов, золотой браслет с бриллиантом, жемчужный браслет и пустую коробочку из-под кольца, то и тогда она все-таки имеет наглость утверждать, что знать не знает о краже драгоценностей

¹ Ibid.

² San Francisco Chronicle. 1967. December 2.

³ San Francisco Chronicle. 1967. December 21.

и о том, как они к ней попали, а помнит лишь, что пила и ела с каким-то мужчиной¹. Конечно, этой сказочнице не поверили, но для нас здесь важно то, что она сочла стоящим делом выдумать объяснение в столь изобличающих ее обстоятельствах, и это косвенно доказывает, что человек способен отрицать любую связь между ним и событием на основании того, что, хотя связь и кажется очевидной, на самом деле ее нет.

6. Интересные споры по поводу определения фрейма событий возникают в связи с заявлениями о ключе, — заявлениями в том духе, что, хотя рассматриваемые события, возможно, и выглядят как подлинная, непревращенная форма деятельности, реально они зашифрованы в особом ключе, или, по меньшей мере, рассчитаны на это. Само собой разумеется, что независимо от достоверности подобного заявления могут предприниматься усилия с целью избежать вины и ответственности, которые связаны с подобной деятельностью. Возьмем для примера пресловутый эпизод из дела Бэрригана-Киссинджера².

Священнику [Бэрригану] был задан вопрос [на допросе в суде], планировал ли он похитить Киссинджера и взорвать коммуникации, в чем его обвиняет правительство.

Он ответил: «Не было никакого планирования. Была теоретическая дискуссия. Мы пробовали определить для себя, как делают это миллионы других людей, возможны ли в Соединенных Штатах такие политические похищения, как в Квебеке и Уругвае».

Миллионам людей когда-нибудь да приходят в голову такие мысли. Это не значит, что они будут или хотят действовать, но почему нельзя об этом поразмышлять, может быть, обсудить и даже исследовать проблему³.

Из всех сомнительных ключей, предназначенных для избежания ответственности, наиболее важны, по-видимому, отговорки, что некто, мол, только шутил. Их можно встретить в любом контексте, и это, должно быть, одна из наиболее широко используемых уверток в истории человечества. И еще раз крайние примеры проясняют для нас пределы такого опреде-

¹ San Francisco Chronicle. 1965. October 21.

² Бэрриган Филип (1923–2002) — католический священник, активист анти-милитаристского движения в США. В 1971 году был обвинен в заговоре с целью похищения Генри Киссинджера и попытке взрыва Капитолия. Киссинджер Генри (р. 1923) — политический деятель, в 1969–1975 годах советник президента по вопросам национальной безопасности, затем госсекретарь США. — *Прим. ред.*

³ The Evening Bulletin. Philadelphia. 1972. January 24.

ления фрейма. Прочитируем отрывок из записок Джо Валачи¹, где выбор ключа позволяет вывернуться из ситуации после неудачного покушения.

Очевидно, Дженовезе и Миранда поразмыслили об этом деле и передумали поручать исполнение контракта профессионалам Коза Ностры. Последовала нелепая цепь событий, которая заставляет Валачи лопаться со смеху каждый раз, когда он вспоминает об этом. Когда Руполо услышал, что Бочча убит, он решил продолжить исполнение второго этапа заговора. Однажды ночью он и Галло посетили один кинотеатр в Бруклине, и когда после этого они шли по улице, Руполо вынул пистолет, приставил его к голове Галло и спустил курок. Пистолет дал осечку. Руполо быстро нажал курок второй раз, опять ничего. Когда Галло потребовал объяснить, что это было, Руполо неубедительно изобразил все как шутку и соврал, что пистолет был не заряжен. Оба проследовали в дом одного общего приятеля, где Руполо проверил пистолет, обнаружил, что его спусковое устройство заржавело, и смазал оружие. Покинув этот дом, они вместе прошли несколько кварталов, после чего Руполо еще раз попробовал застрелить Галло. На этот раз пистолет сработал, но все, чего сумел достичь Руполо, — это ранить спутника. В результате Руполо, распознанный Галло как человек, покушавшийся на его жизнь, был приговорен к девяти из максимально возможных двадцати лет тюремного заключения².

Интересно, что индивид, предлагающий необычное прочтение какого-то поступка, сам может стать жертвой; при этом он часто защищает обидчика от нападков третьих сторон, поддерживая его доводы о невиновности. Такое толкование происходящего может предлагаться даже в тех случаях, когда нет никакой солидарности между жертвой и обидчиком, поскольку любое другое прочтение событий влечет за собой далеко идущие последствия.

Дорогая Эбби! У меня есть подруга. Ей пятнадцать лет (как и мне), и мы часто бываем в гостях друг у друга. Когда я в первый раз встретила с ее отцом, то подумала, какой это приятный человек, потому что он был очень дружелюбным. Но он начал делать, я уверена, нехорошие вещи вроде попыток обнять и поцеловать меня. Он никогда не делал этого в присутствии кого-то

¹ Валачи Джозеф (1903–1971) — один из руководителей мафии в США. — *Прим. ред.*

² Maas P. The Valachi papers. New York: Bantam Books, 1969. P. 156.

еще. Я пробовала избегать его, но он высылал свою дочь из комнаты, прося ее принести что-нибудь для него. Я притворялась, будто и вправду думаю, что все его действия — шутка, но в глубине души испугалась до смерти. Мне очень не хочется бросать свою подругу, а если об этом рассказать моей матери, она снимет скальп с ее отца. Что мне делать?¹

Продолжим наше рассуждение. Если индивиду удастся заявить о несерьезности своих намерений, чтобы избежать наказания за какой-то поступок, и это заявление делается постфактум, тогда наверняка в некоторых случаях он с самого начала так выстраивает свои действия, что, будучи призван к ответу, сможет сослаться на несерьезность поступка, к которому они привели. Короче говоря, действие можно стилизовать так, чтобы оно изначально несло в себе собственное оправдание. Без сомнения, действие *может быть задумано* как стилизованное подобным образом, и некоторые ситуации способствуют такой интерпретации независимо от того, имеет или не имеет места факт стилизации в этом духе. Пример из семейной жизни.

Дорогая Эбби! Моя мать влюблена в своего нового зятя. Ну, «влюблена» — слишком сильно сказано, но, как кажется, она уже не может заставить себя избегать его. «Буби» (как она его зовет) не понимает, как нехорошо это выглядит со стороны. Ему тридцать три, ей сорок восемь (но выглядит на тридцать), и от всего их поведения уже изрядно тошнит. Мать «в шутку» или сидит у него на коленях, почесывает ему спину, растирает шею, или пристает с просьбами потанцевать с нею.

Моя сестра (жена Буби) думает, как мило, что ее муж и мать так хорошо ладят. Но можно бы взглянуть на это и посерьезнее, так как наша мать фактически в разводе, и все это дело с каждым днем кажется мне все более запутанным. Что можем мы сделать, прежде чем советовать сестре раскрыть глаза пошире и не спускать их со своего мужа?²

Стандартная техника обмена сообщениями (техника коммуникации) между людьми путем безопасных намеков в чем-то следует такому образцу: человек действует так, чтобы некоторые «другие», в чьей неспособности уличить его можно быть уверенным, интерпретировали его действия в том же духе, что и он сам, не мешая их продолжению, тогда как другие «другие»,

¹ San Francisco Chronicle. 1966. February 15.

² San Francisco Chronicle. 1967. November 20.

способные возразить ему, в любое время могли бы быть обезоружены заявлением, что имелась в виду всего лишь игра¹.

Притязания на то, чтобы некоторые поступки считать откровенной шуткой, подразумевающей ключ для понимания, не слишком отличаются от стремления объявить события игровым обманом, розыгрышем (подразумевающим добродушные выдумки, «фабрикация»). Пример последних дает нам поведение команды, состоящей из мужа и жены.

Двадцатитрехлетний Джек Ф. Уилсон — верный муж. И вчера ему возвратили жену Терри, двадцатилетнюю девушку с рыжевато-каштановыми волосами

Любопытное дело выплыло на свет божий, когда некий Роджер Перкинз из Ист-Пало-Альто, друг первого мужа миссис Уилсон, пришел в офис окружного прокурора в Сан-Хосе и бросил на стол помощника прокурора подписанный договор.

Согласно единственному параграфу этого документа за подписью миссис Уилсон, назначенный Перкинз имел право на половину страховки, которую получила бы миссис Уилсон после смерти мужа.

Хорейс Бойдстон, следователь по особым поручениям из прокуратуры округа, был немедленно послан в дом Уилсонов. Он выдал себя за возможного киллера и отрапортовал своему начальству, что миссис Уилсон действительно готова осуществить этот план добывания денег.

Но муж миссис Уилсон, служащий Уинтропских лабораторий в Менло-Парке и автогонщик по совместительству, незамедлительно нанял жене адвоката.

Защита сумела убедить присяжных, что все дело было розыгрышем и что миссис Уилсон планировала в надлежащее время разоблачить блеф Перкинза².

Отметим, что заявления о любых оттенках несерьезности происходящего, по-видимому, подойдут для чего угодно, кроме судебного расследования. Тем не менее и такие маневры, честные или бесчестные, часто используются. Для примера

¹ Своеобразное экстремальное испытание силы воздействия игрового определения ситуации может наблюдаться, когда индивид по своей инициативе признает именно то, в чем его подозревают, предполагая, что люди обычно думают, будто никто не станет даже в шутку упоминать то самое деяние, в котором его обвиняют и малейшей причастности к которому он должен избегать. Стратегические приемы возможностей направлять других по ложному следу посредством спланированной мнимой откровенности рассмотрены в книге: Goffman E. *Strategic interaction*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1969. P. 57–70.

² San Francisco Chronicle. 1964. August 22.

обратимся к исследованию такой сомнительной деятельности, как подслушивание.

Мейсон допускал, что бесчестный человек, занимающийся подобной работой, мог использовать свое спецоборудование для шантажа. Он рассказал о случае, как некая молодая особа в Лос-Анджелесе пригласила к себе на квартиру директора частной голливудской школы, предварительно спрятав под диваном записывающее устройство. Она записала свидетельства его любовных намерений и потом стала шантажировать его. Директор, однако, обратился в полицию и в прокуратуру округа, после чего молодая женщина была арестована. Но ее признали невиновной, когда она со сдержанным достоинством дала показания, что запись была всего лишь шуткой, так как в действительности она ожидала, что директор школы женится на ней¹.

7. Подобно тому, как человек может доказывать (обоснованно или нет) непреднамеренность или несерьезность своего поступка с целью переиначить его смысл и уменьшить свою ответственность, он может так же заявлять и о своем вполне серьезном поступке или ситуации, подстроенной из добрых побуждений, например с целью научного экспериментирования, испытания устойчивости человека к искушениям и т. п. На этом основании он получает возможность надеяться, чтобы его воспринимали в «правильном фрейме», доказывая всем, что «другие» умышленно расположили события в таком порядке, чтобы выставить его в ложном, плохом свете. Здесь тоже есть ссылка на подстроенные, сфабрикованные действия, но на этот раз совсем не милосердного характера и исполненные не тем лицом, которое ищет оправдания. То, что всегда можно сослаться на несколько реально существующих и вероятных подтасовок фактов, искажающих фрейм восприятия (некоторые из этих подтасовок влекут за собой впечатляющее, очень заметное пересоздание мира вокруг жертвы), предоставляет индивиду шанс доказать, что его притязания на то, чтобы его поступки рассматривались в желательном для него фрейме, обоснованны и что вопреки видимым данным события вокруг него организованы злонамеренно.

Лондон. Молодой американец вчера был признан виновным в хищении более 60 тысяч долларов из Московского народного

¹ Dash S., et al. *The Eavesdroppers*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1959. P. 190–191.

банка в Лондоне и приговорен к трем годам тюремного заключения судом присяжных в Олд Бейли.

Присяжные не поверили истории двадцатитрехлетнего Брайана Кристофера Террела из Хьюстона (штат Техас), что он законно получил почти 70 тысяч долларов за шпионаж в пользу Советского Союза и Соединенных Штатов. Он утверждал, что обвинения в краже были сфабрикованы русскими, когда те обнаружили, что он был двойным агентом¹.

Примем во внимание еще один факт, что другие люди способны сомневаться, является ли поступок человека искренним, неподдельным или подстроенным, сфабрикованным. Например, довольно обычны сомнения, является ли попытка самоубийства реальным действием или показным жестом, то есть предпринята ли она с ясным намерением умереть или всего лишь добиться внимания и отклика со стороны других и потому исполняется таким образом, чтобы уменьшить возможность ее осуществления. В результате возникает очередной спор об определении фрейма.

За последнюю неделю прошлого месяца по меньшей мере пять подростков пытались совершить самоубийство в Споффордском детском исправительном центре в Бронксе.

Выступая с заявлением о случившемся, член городского совета Роберт Постел поставил вопрос: «Разве эти попытки самоубийства недостаточно доказывают варварство порядков в Споффорде и крайнюю необходимость реформ? Или мы должны дожидаться смерти ребенка, которая побудит нас к действию?»

Уоллис Ноттидж, заместитель директора по надзору за условно осуждаемыми под опекой благотворительных учреждений, сказал корреспонденту, что «у нас была эпидемия» таких случаев. Однако, подчеркнул он, имеются основания «сомневаться в искренности» юнцов, добавив, что они, очевидно, рассчитывали, что попытки самоубийства заставят освободить их из исправительного центра².

Если даже в контексте обсуждения фигурируют смертельные случаи, а не попытки самоубийства, то и тогда остается основание для спора. В деле могут быть замешаны утонченные мотивы. Обстоятельства, которые обыкновенно подтверждают, что для самоубийства были приложены реальные усилия, будут точно такими же, которые подстроил бы человек с навязчивым наме-

¹ San Francisco Chronicle. 1965. June 1.

² The New York Times. 1970. November 22.

рением продемонстрировать себе и другим, что он серьезен, даже если в глубине души он не хотел идти до конца¹.

8. Объяснения и споры, которые я рассматривал, имели отношение преимущественно к применению первичной схемы интерпретации или превращенной формы деятельности. Вопрос заключается в том, какая ошибка в определении фрейма была допущена, если она вообще имелаась. В большинстве из этих споров остаются за рамками обсуждения бытующие в данном сообществе общекультурные координаты определения фреймов. Мексиканский священник, который отказался поддерживать веру местных крестьян в то, что свершилось чудо, вероятно, все же допускает, что чудеса бывали в прошлом и могут быть в будущем. Но вполне реально и более глубокое сомнение, затрагивающее вопрос о космологии, об основах нашего миропонимания в целом. В конце концов, в головы упомянутых мексиканских крестьян можно вложить и ради-

¹ Существует мнение, что понимание [мотивов] самоубийства предполагает проникновение в смысл действий заинтересованных сторон, поэтому любые попытки при расследовании конкретного случая самоубийства (завершенного или незавершенного) установить, что происходило на самом деле, обречены на неудачу. Конечно, государственные учреждения могут ошибаться, а политика общества способна приводить к определению смертей как случайных, когда они не являются таковыми, и к определению серьезных попыток как демонстративных жестов. Конечно, существуют и способы постепенного повышения неблагополучным субъектом уровня риска в своих попытках, что, возможно, побудит исследователя считать данное суицидальное поведение растянутым во времени. И поскольку здесь замешано намерение, то в итоге истину может знать только сам намеревавшийся. Далее, отчетливо сознаваемое намерение определенно может становиться подавляющим в один момент и ослабевать в следующий, быстро меняя свои состояния. Кроме того, весьма успешные согласованные усилия по подготовке самоубийства могут сочетаться с малозаметными усилиями как-нибудь избежать результата. Но ставить под сомнение намерение совершить самоубийство на основании того, что всякая твердая решимость и целеустремленность разлагается микроскопическим анализом в рыхлую ткань недоказуемых целей, — значит подвергать сомнению каждый шаг в последовательности соответствующих действий, поскольку каждый шаг понятен только в связи с предполагаемым намерением действующего индивида. Такой вид сомнений особенно интересен, так как ведет к переоценке всей социальной жизни или хотя бы к критике традиционных взглядов на самоубийство. Однако в вышеизложенной конкретной истории (и с точки зрения, принятой в этой книге) городской советник и инспектор по контролю за условно осужденными ведут спор, который вполне разрешим на бытовом языке. Декларируемое намерение обычно используется как прикрытие, а те, кто, может быть, «обоснованно» заявляют о намерении, беспокоятся о том, что им не поверят, — все это доводы в пользу обсуждения данного вопроса. Изложение противоположной точки зрения см. в книге: Douglas J.D. *The social meaning of suicide*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1970.

кальную мысль, что никакого внешнего духовного вмешательства в природный мир никогда не было и никогда не будет. Аналогично, когда на землю падает космический объект и некоторые люди усматривают в этом возможную активность разумных существ и продукт их деятельности, то вызванный для консультации геолог в состоянии объяснить, что данный объект был неуправляемым, так как все прилетающее из внеземного пространства не имеет следов прикосновения человеческих рук. Ученый-юрист может сколь угодно долго доказывать, что повреждение мозга и влияет на поведение, но, очевидно, это влияние само по себе не объясняет особенности некоторых практических действий вроде подделки чеков; равным образом, повреждение мозга не исключает возможности считать подделку чеков умышленным преступным деянием.

Углубленные диспуты о «космологических» принципах, очевидно, даже в большей мере, чем обычные споры о мире как целом, ведут к потребности в судействе со стороны специалистов, действующих в полуофициальном качестве. Чаше всего, конечно, эти хранители наших космологических представлений оставляют все как есть, утверждая своим авторитетом «естественное» объяснение, которое позволяет нам продолжать свою деятельность, не меняя первичные схемы интерпретации опыта или их взаимосвязи. Понятно, что такие стражи когнитивного порядка будут окружены заметной аурой почтительности¹. И здесь можно увидеть связь между событиями повседневной жизни и решениями официальных «апелляционных судов» в сферах права, науки и искусства. Коротко говоря, эти институты не просто заинтересованы в поддержании стандартов соответствующей деятельности — они также заинтересованы в поддержании ясности при определении ее фрейма. Пример — следующее «ориентирующее» решение:

Вашингтон, округ Колумбия. Суд высшей инстанции округа Колумбия постановил вчера, что хронический алкоголик не может быть признан виновным в совершении такого преступления, как пьянство в общественных местах.

¹ Эдвард Шилс утверждает: «Склонность приписывать кому-либо харизму имеет глубокую связь с потребностью в социальном порядке. Приписывание харизматических качеств происходит при непосредственном проявлении силы как таковой, — силы, создающей порядок, разоблачающей порядок, раскрывающей суть порядка. Это приписывание есть реакция на превосходящую упорядочивающую силу другого». См.: Shils E. Charisma, order and status // *American Sociological Review*. 1965. Vol. 30. P. 204. В этом источник уважения, проявляемого к судьям, законодателям, врачам, ученым и людям искусства.

В единогласном решении (8 : 0) Апелляционный суд по округу Колумбия указал, что доказанность хронического алкоголизма является смягчающим обстоятельством при обвинении в пьянстве, так как обвиняемый «потерял способность самоконтроля при потреблении опьяняющих напитков».

Поскольку у такого обвиняемого отсутствует преступное намерение, необходимое для признания виновным в уголовном преступлении, его нельзя наказывать по нормам уголовного права — постановил суд¹.

Другой случай касается «личного самовыражения». В Америке конституционное право свободы слова ограничивается лишь теми случаями, где оно могло бы причинить видимый и непосредственный вред, как, например, никому не позволено в шутку кричать «пожар!» в переполненной аудитории. Но как толковать случай ритуального публичного сожжения призывной повестки на митинге, считая его выражением отношения к войне? Квалифицировать ли его как проявление неприязни к войне или как активное участие в движении сопротивления?² От судьи требуют решения этого вопроса, даже если, решив его, он не в состоянии добиться всеобщего признания своего права решить дело именно таким образом. К этому можно добавить, что еще совсем недавно вышеописанные споры о первичных схемах толкования подобных событий привлекли бы большое внимание печати: один отражает падение интереса католической церкви к укреплению веры в возможность чудес, а в другом, который явно выходит из области официальных судебных решений по вопросам военных призывов, обсуждается возможность существования неопознанных летающих объектов, то есть космических аппаратов, управляемых рукой, *подобной* человеческой руке.

IV. Пояснение фрейма

Когда человек обнаруживает, что сомневается или ошибается насчет сути происходящего, правильное прочтение событий обычно устанавливается довольно скоро. В некоторых случаях он сам усиливает ориентацию на внимательное изучение обстановки, чтобы собрать информацию и поправить дело. Часто и другие люди предлагают пояснения и иные формы вмешательства, дабы его толкования событий были правильными и устой-

¹ San Francisco Chronicle. 1966. April 1.

² Репортаж Лаудона Уэйнрайта. См.: Life. 1966. March 4.

чивыми. (К примеру, когда пропадает звук при просмотре телепередачи, то озадаченному зрителю могут вскоре сообщить через бегущую строку что-нибудь вроде: «Звуковой сигнал не поступает. Не пытайтесь настраивать ваши телевизоры. Сбой не в них, а в прохождении сигнала».) В случае, когда действия индивида так или иначе сдерживаются другими людьми или им самим, его отрыв от фактов, по всей вероятности, будет более длительным, чем при простых ошибках в определении фрейма, — иногда может затянуться на всю жизнь. Но и в этом случае «видение насквозь» хода событий возможно и в конечном счете дает свои результаты. И во всех указанных случаях можно говорить о «прояснении» отношения действующего индивида к фрейму будущих действий или событий.

Здесь следует внести некоторые уточнения. Организованный обман обеспечивает ясность в отношении фрейма для организаторов обмана, но не для обманутых. Термин «ясный фрейм» я буду соотносить с такой деятельностью, при которой *все* участники имеют ясность в отношении ее фрейма и становится осмысленным различие между ситуациями, когда кто-то проясняет собственное отношение к данному фрейму и когда он участвует во фрейме, который ясен, то есть ясен для всех участников. К слову сказать, каждый участник не только имеет правильный взгляд на происходящее, необходимый для работы, но и обычно приемлет взгляды других людей, в которых учитывается их отношение к точке зрения данного участника¹.

Информация, которая проясняет фрейм, может поступать из разнообразных источников. При встрече с двусмысленностями или несообразностями озадаченный или подозревающий неладное человек сам начинает с обостренным вниманием

¹ В последних из указанных связей весьма вероятно возникновение некоторых проблем, поскольку вполне работающее согласие между участниками может содержать оттенок сомнения в «рекрутивных» пограничных областях данного взаимоотношения. При подробном изучении в любом простом согласии обнаруживаются двусмысленные моменты. Допустим, каждый из двух водителей при небольшом столкновении на обледелой дороге «форматирует» это происшествие как совершенно случайное, безвинное для обоих, каковым оно, конечно, может быть представлено и в альтернативных толкованиях. Таким образом, фрейм здесь ясен. Но если они не выйдут из своих автомобилей потолковать о происшествии, они не узнают, что между ними существует согласие, а также, конечно, не смогут узнать, знает ли каждый из них, что другой знает об этом согласии. (Аналогично, они будут не в состоянии узнать, насколько расходятся между собой и согласны ли они относительно степени своего расхождения.) Состоявшаяся коммуникация, особенно коммуникация лицом к лицу, по-видимому, устраняет эти напластования взаимных недоразумений или, по крайней мере, дает понять, что они возникли.

ориентироваться в своем окружении и сохраняет бдительность до выяснения обстоятельств, иногда открыто запрашивая фактические сведения, нужные ему для решения возникшей проблемы. Чаще всего индивиды, которые опасаются, что их могут (или уже успели) неверно понять, станут предлагать другим свои мнения, объяснения и иные формы вмешательства с целью прояснить ситуацию. Тот, кто подстраивает действия, может выдать свой секрет умышленно, в какой-то важный момент (вроде того, когда мистер Фант говорит: «Улыбайтесь, вас снимают в передаче “Скрытая камера”!»)¹ или когда пожарный инспектор заявляет: «У меня для вас сюрприз! Я инспектор Грин из департамента полиции, у меня ордер на обыск»), или нечаянно, или из-за подозрения, что его вот-вот поймают на какой-то частности игры, и отсюда желание сохранить видимость честности, хотя бы ценой разоблачения, которое все равно последует. Просыпаясь и вспоминая сон, человек понимает, где явь, а где реальность. И, разумеется, возможно вмешательство третьих сторон, как, например, в случае, когда жену неверного мужа зовут к телефону и разговор начинается фразой: «Это говорит друг...» Иногда прояснению фрейма событий способствуют действия официальных инстанций.

Чикаго. Клер Стелмашек, тридцати четырех лет, молчала целых десять дней, перенося арест и последующее содержание под стражей, возмущенные пересуды друзей и соседей, упреки и тревогу своих детей.

Но вчера, наконец, прозвучали щедрые похвалы доблестной матери от высокопоставленных чиновников за помощь в срыве мошеннической игорной операции, которую намеревалась провести шайка гангстеров.

Полиция сообщила, что миссис Стелмашек, мать четырех детей и владелица таверны на юге Чикаго, прикинулась готовой сотрудничать с гангстерами, чтобы помочь полиции.

Три жулика из преступного синдиката два месяца старались установить искривленные столики для игры в кости в зале за баром. Миссис Стелмашек обратилась в полицию. Усмотрев в этом шанс больше узнать о методах проникновения преступных объединений в легальный бизнес, полиция попросила женщину подыграть мошенникам.

Полиция установила в таверне подслушивающие устройства и записала угрозы гангстеров и подробности мошеннической игорной операции, которую банда начала 10-го числа этого месяца.

¹ Комедийное телешоу «Скрытая камера» создал в 1947 году Джойн Питер Фунт. Телепередача транслируется два раза в неделю и стала одной из наиболее популярных в США — *Прим. ред.*

Когда полиция накрыла шайку, миссис Стелмашек была арестована вместе с восемнадцатью другими подозреваемыми. Это было сделано, чтобы сохранить ее роль в тайне. Ее выпустили из тюрьмы на поруки.

«Когда соседи начали мучить ее расспросами, мы тотчас же предложили рассказать всем о ее роли, хотя и понимали, что чем дольше сможем хранить тайну, тем лучше будет для дела», — заявил лейтенант полиции Эдуард Берри.

Миссис Стелмашек решила молчать.

«Труднее всего ей было удержаться от признания своим детям, — заметил Берри. — Дети бывают жестокими, но дети миссис Стелмашек не теряли веры в свою мать». Лейтенант добавил, что из-за ареста матери ее дети, находившиеся в подростковом возрасте, подвергались насмешкам одноклассников.

Истину о миссис Стелмашек открыли публике только после ее свидетельских показаний перед судом присяжных¹.

Данные из разнообразных источников информации должны быть переработаны в уме и использованы для когнитивной перестройки сознания человека, прежде чем прояснится фрейм событий. Писатель Клиффорд Бирс говорит о возможности преодолеть субъективное смещение реальности. Надо перейти из вымышленного мира, где все представляет собой не более чем впечатление, к миру, где вещи становятся похожими на то, чем они являются на самом деле.

После полудня, как обычно, пациентов выпустили за двери и меня среди них. Я бродил возле лужайки, часто и нетерпеливо поглядывая в направлении калитки, через которую, по моему мнению, должен был вскоре пройти посетитель. Он появился меньше чем через час. Я первым увидел его на расстоянии приблизительно трехсот футов и, подталкиваемый более любопытством, чем надеждой, двинулся навстречу. «Любопытно, что он будет врать на этот раз?» — вот к чему сводились мои мысли. Человек, приближавшийся ко мне, в самом деле был копией моего брата, как я его помнил. Однако он был моим братом точно так же, как и в предыдущие свои посещения на протяжении двух лет. Он все еще оставался детективом, даже когда я пожимал ему руку. Как только эта церемония закончилась, он извлек на свет кожаный бумажник. Я сразу вспомнил, что сколько-то лет сам

¹ San Francisco Chronicle. 1965. May 20. Интересен подзаголовок статьи, «Чикагская героиня». Вся эта операция — хороший пример возможностей исправления тех, кто зарабатывает на жизнь преступлением. Но если бы такое «добровольное служение закону» имело место в связи с какой-нибудь левой политической акцией, некоторые читатели, по всей вероятности, усомнились бы в героических мотивах поступка.

носил такой до того, как заболел в 1900 году. И из него он вынул мое недавнее письмо.

«Вот мой паспорт», — обратился он ко мне. «Это хорошо, что принес его», — спокойно ответил я, взглянув на письмо и еще раз пожав его руку, — на этот раз руку моего родного брата.

«Ты не хочешь прочитать его?» — спросил он.

«В этом нет нужды, — был мой ответ. — Я и так убежден».

Это был кульминационный момент постепенного восстановления порядка в моем сознании. Мозги, по меньшей мере, повернулись в правильном направлении. Одним словом, мой ум нашел себя.

...В то самое мгновение, когда я увидел мое письмо в руках брата, все изменилось. Тысячи ложных впечатлений, хранившихся в памяти в течение семисот девяноста восьми дней моего депрессивного состояния, казалось, разом выстроились в правильном порядке. То, что было Ложью, стало Истиной. Мой прежний мир опять стал моим. Всю гигантскую паутину, сплетенную неустанно работавшим и уже утомленным воображением, я тотчас же признал тенетами заблуждений, в которых я запутался чуть ли не безнадежно¹.

Следует ожидать аналогичного опыта корректировки фрейма, когда человек внезапно заключает — *ошибочно*, — будто теперь видит все в истинном свете. Тогда он столь же скоропалительно может поверить, будто больше нет причин подозревать кого-либо вокруг себя, тогда как это совершенно необходимо.

Очевидно, если индивид смотрит на все через призму фабрикации, подстроенных действий, то фрейм его деятельности не обязательно бывает (и даже, вероятно, не должен быть) ясным до конца. Как уже говорилось, одна из проверенных стратегий поведения тех, кто обнаружил обман, — продолжать вести себя как ни в чем не бывало, как будто пребывая в одуроченном состоянии, радикально меняя тем временем фрейм своих действий и извлекая из этого ряд преимуществ². Таким образом, он утаивает достигнутую им ясность от тех, кто его морочит. И если бы даже разоблачитель предъявил фабрикаторам доказательства, то и тогда признание в ясном понимании игры было бы необязательно или вообще нежелательно: по всей вероятности, в дело будут введены (по крайней мере, временно) протесты, оправдания и контробвинения, в

¹ Beers C W. A mind that found itself. New York: Longmans, Green & Co., 1908. P. 78–79.

² Goffman E. Op. cit. P. 54–55. Есть существенная разница между разоблачением нечестной игры и просто подозрением. В последнем случае люди часто не находят достаточных оснований для разжигания ссоры. Прямые столкновения происходят, но при этом обвинитель чувствует, что всегда есть шанс, что ему предложат какое-нибудь удовлетворительное объяснение.

итоге выливающиеся в спор о фрейме понимания событий. Фактически, любой толковый юрисконсульт рекомендует явно виновному никогда и ни при каких обстоятельствах не признавать выдвинутых против него обвинений. (Так, благонамеренные фабрикация и розыгрыши распознаются всегда, когда их раскрытие *действительно* влечет за собой прояснение фрейма событий.) Если происходит разоблачение мистификации, каждый может рассчитывать на определенный функциональный эквивалент, помогающий установить рамки восприятия ситуации. Как уже пояснялось примерами, споры о фреймах, устраиваемые в судебных залах и иных местах официальных слушаний, по-видимому, предполагают соглашение — конкретное решение суда, фактически проясняющее фрейм событий. В классическом детективном жанре принято собирать в одном месте всех сколь-нибудь причастных к преступлению персонажей плюс одного-двух официальных лиц — создается сцена, аналогичная судебной. Отличие детективного рассказа состоит в том, что аналитические умозаключения сыщика подкрепляются судорожными попытками разоблаченного злодея удрать или дать последнее сражение.

Стоит упомянуть о двух возможностях или способах прояснения фрейма. Первый способ предполагает неоправданную ситуацией искренность и открытость. Человек может понять, что маскарад окончен, и способствовать прояснению фрейма, но в итоге обнаружить, что его тайна в действительности никому не известна.

Блабб. Вчера вечером, приблизительно в 18 часов 15 минут полиция заметила автомобиль, который сначала петлял по Девятнадцатой авеню, а потом, нарушив правила, повернул налево, на Ирвинг-авеню. Полицейский патруль задержал водителя.

Водитель, Леонард Софоро, двадцати двух лет, назвавшийся звукооператором кино, сильно удивил полицейских тем, что сначала попятился назад, а потом полез в патрульную машину со словами: «Ну ладно, вам удалось меня поймать!»

Затем, по свидетельству полицейских Пита Тассеффа и Эла Хоулдера, он признался, что выращивает марихуану в своей квартире, курит ее и еще употребляет ЛСД, галлюциногенный наркотик.

И верно, в квартире Софоро полицейские нашли два тайника с марихуаной и небольшую баночку с жидкостью, которая, по словам Софоро, и была ЛСД¹.

¹ San Francisco Chronicle. 1964. June 8.

Вторая возможность прояснения фрейма в известном смысле противоположна первой. Человек может думать, что он проник в замыслы другого, и открыто разоблачает его с намерением раскрыть фрейм поступков всем, — в итоге обнаруживается, что видимая невинности другого была не просто видимостью, и разоблачитель разоблачает себя в качестве заблуждающегося разоблачителя, мнимого срывателя масок. Когда покойного Джозефа Валачи вызвали свидетелем на суд присяжных (округ Куинс, штат Нью-Йорк) и его охраняли двадцать судебных приставов и триста городских полицейских, произошло следующее.

Толику юмора в судебный процесс добавил кандидат в присяжные заседатели, расхаживавший по зданию суда с футляром для скрипки под мышкой. Футляры из-под скрипок долгое время использовались подпольными исполнителями заказных убийств для маскировки оружия.

Мужчину с футляром, Николаса Д'Алико, останавливали раз шесть и заставляли показывать скрипку. Он объяснял, что очень дорожит этим инструментом и потому носит его с собой¹.

Следователи совершают аналогичный промах, когда уверяют подозреваемого, будто им хорошо известно, что он совершил преступление, тогда как в действительности тот твердо знает, что ничего подобного не делал, и, следовательно, видит, что напыщенные заверения в честной игре, а также слова о том, что они все видят насквозь, лживы.

V

Из сказанного ясно, что организация фреймов может приводить к двусмысленностям, ошибкам и спорам. (Понятно также, что человек будет проецировать эти реакции вовне как прикрытие для совсем другого отношения к фактам. Такого рода выверты всегда возможны, когда имеешь дело с определением фрейма.) Попав в ложное положение, мы становимся внимательными к фактам, но, как показывает опыт, лишь в необычных случаях. Нас выручает наша способность к дифференцированному восприятию сути фрейма, — разумеется, все это подкрепляется усилиями, которые предпринимают «другие», чтобы вести себя вполне определенным образом. Эта наша раз-

¹ San Francisco Chronicle. 1963. October 17.

личительная способность уже пояснялась при обсуждении «трансформационной глубины». Можно привести еще один пример, пример тщательного и тонкого различения, которое люди способны проводить между неинсценированной деятельностью и ее инсценированием, даже когда эти две формы деятельности, по-видимому, основательно перемешаны. Это случилось на съемках фильма «Заявление Стрauberри»¹ в Стоктоне, штат Калифорния, где полицейские и пожарные во внеслужебное время исполняли роли полицейских и пожарных на службе, мятежные студенты — мятежных студентов, телеоператоры, присутствовавшие там с целью «дать репортаж о киносъемках», были сняты в качестве телеоператоров, освещающих студенческие беспорядки, и настоящая, при исполнении служебных обязанностей, полиция тоже находилась в здании Стоктонской мэрии (в фильме это здание выполняло роль университета) для охраны городской собственности. И в этой ролевой мешанине ясность была достигнута в следующем репортаже.

Вечером, когда я находился на месте съемок, один из участников массовки, оказавшийся президентом Союза чернокожих студентов Тихоокеанского университета, в перерыве между киносъемками обратился в зале мэрии с речью к товарищам студентам. Он подчеркнул факт, что они работали сверхурочно, но им не заплатили, как положено при такой работе. Он призвал всех отказаться исполнять роли в массовке. Распорядитель съемок из киностудии M.G.M., безуспешно попытавшийся заткнуть оратора, заметно заволновался и, в конце концов, призвал настоящего, «при исполнении», белого полисмена арестовать чернокожего подстрекателя. Коп, удостоверившись, что это не часть киносъемок, приступил к исполнению.

Ему помешал громкоговоритель: «Национальная гвардия и полиция! Раз уж вы вошли в здание — никаких криков, повернитесь кругом и снова идите по направлению к камере». По свистку завывли сирены, семьсот юнцов запрыгали и начали скандировать хором. Полисмен пожал плечами и удалился.

Я думаю, сцена удалась...

Один из актеров наступил на осколок стекла. Два человека ухаживали за ним. Один стирал настоящую кровь с его ступни, другой наносил кровавый грим на его подбородок².

¹ «Заявление Стрauberри» («The Strawberry Statement», 1970) — кинофильм о студенческих волнениях в 1968 году. Постановщики Стюарт Хэгман и Ирвинг Уинклер. — *Прим. ред.*

² Kunen J. Son of Strawberry Statement // New York Magazine. 1970. January 12. P. 47.

Нарушение фрейма

I

Таким образом, индивид рассматривается здесь как обладающий восприятиями (perceptions), упорядоченными, по меньшей мере, в соответствии с последовательностью фреймов; он обманывается, вводит в заблуждение и создает иллюзии для самого себя; следуя этим восприятиям, он предпринимает определенные действия, вербальные и двигательные (physical). Было показано также, что значение деятельности для индивида определяется тем, каким образом организован ее фрейм.

Фрейм, однако, влияет на нечто большее, чем значение [деятельности]: он организует также участие в ней. В процессе деятельности ее участники обычно не только получают живое ощущение смысла происходящего, но и в какой-то степени бывают захвачены, увлечены и поглощены делом.

Фреймы заключают в себе ожидания нормативного характера относительно того, насколько глубоко и полно индивид должен быть вовлечен в деятельность, организуемую этими фреймами. Разумеется, они значительно отличаются по степени вовлеченности, которую предписывают участникам деятельности. Одни, подобно системам правил дорожного движения, требуют глубокой вовлеченности (involvement) участника, но поддерживаются в центре внимания лишь время от времени, только когда есть необходимость избежать неожиданной неприятности. Другие фреймы, подобные тому, в котором познается половое общение, предписывают в буквальном и фигуральном смыслах всеобъемлющее участие. Но во всех случаях участникам устанавливаются пределы, согласованно определяющие, что считать недостаточной вовлеченностью в дело и что — избыточной. Разнообразные наборы и комбинации «материалов», которые помогают индивидам работать и исполнять свои роли, различаются по эффективности, с какой они захватывают и удерживают их внимание. Некоторые из них, подобно настольным и азартным карточным играм, кажутся специально созданными для людей, способных увлекаться до самозабвения, и в этом смысле устанавливают стандарт, с помощью которого можно судить о других комбинациях исходных материалов для деятельности, включая поставляемые миром повседневной жизни.

Вовлеченность есть психобиологический процесс, в котором субъект перестает, по крайней мере частично, сознавать направление своих переживаний и познавательного внимания. Это собственно и означает сосредоточенность, поглощенность делом (*engrossment*). Из этого следует, что, если требуется поддерживать фокус внимания, это нельзя делать преднамеренно (по крайней мере, полностью), так как само подобное намерение ввело бы в контекст действия другой фокус внимания, не имеющий отношения к основному. Если проанализировать наше поведение, то оказывается, что оно обычно организовано вокруг определенного фокуса внимания, связанного с выполнением деятельности вовсе не потому, что мы стараемся поступать именно так, а не иначе. Только настоящая спонтанная вовлеченность порождает адекватное правильное поведение. Для этого часто недостаточна и верная в общих чертах идентификация деятельности, в которой мы участвуем. Например, слушатель-европеец может точно знать, что исполняется индийская музыка, он даже может знать, что звучат инструменты сарод и табла, — и все-таки оставаться (и проявлять какие-то видимые симптомы этого) чуждым миру, в который его должно было погрузить слушание. Он не в состоянии следить за исполнением, он не способен вжиться в музыку, и отсюда у него возникает неприятное чувство, что он, слушая исполнителя, отсиживает время.

Вовлеченность обязывает к взаимному диалогу. Если бы один из участников не сумел поддержать ситуативно предписанную концентрацию внимания, другие, по всей вероятности, не остались бы равнодушными к этому факту и волей-неволей вовлеклись бы в выяснение, каково значение данной провинности и что с этим делать, — и такая *новая вовлеченность* по необходимости вывела бы их из состояния поглощенности собственным делом. Поэтому неуместное поведение одного человека способно порождать неуместные поступки со стороны других. И независимо от того, недостаточно или избыточно вовлечен изучаемый индивид в данную активность, у него есть резон изображать вовлеченность, чтобы минимизировать разлагающее влияние своего поведения на других участников¹.

Утверждение, что существуют пределы в выборе степени вовлеченности, не должно заслонять от нас факт, что кое-

¹ Подробнее см.: Goffman E. *Alienation from interaction* // Goffman E. *Interaction ritual: Essays on face-to-face behavior*. Carden City, NY: Doubleday & Company, Anchor Books, 1967. P. 113–136.

какие отклонения от нормы допустимы. Если же обеспечивается эффективная маскировка, могут сойти с рук и существенные отклонения. В самом деле, ведь отклонение — это элемент почти всех фабрикаций, которые обычны в нашей жизни.

Надо подчеркнуть, что увлечение и полная поглощенность чем-либо не дают средств для различения отрезков деятельности, осуществляемых в непревращенной форме, от отрезков превращенных форм деятельности: вовлеченность читателя в эпизод романа в определенном смысле та же, что и вовлеченность в соответствующий отрезок «реального» опыта. Когда У. Джемс и А. Шютц говорили о чем-то «образно реальном» и о «множественных реальностях», в действительности они имели в виду потенциал, служащий для возбуждения и развития человеческой способности углубленно сосредоточиваться на чем-то¹.

II

Ожидая, что фрейм, примененный к некой деятельности, позволит нам идти в ногу со всеми сопутствующими ей событиями (информационно обеспечивая и регулируя многие из них), надо понимать, что может произойти и неуправляемое событие, которое нельзя будет проигнорировать и к которому данный фрейм не применим, что грозит замешательством и недовольством среди участников. Короче говоря, сбой может произойти в применимости данного фрейма, в его возможности управлять подчиненной сферой. Разнообразные примеры этого рассматривались в предыдущих главах.

Очевидно также, что человеческое тело один из тех объектов, которые способны подорвать организацию деятельности

¹ Уильям Джемс делает следующее примечание об этой проблеме: «Именно поэтому мы имеем возможность высказывать суждения типа того, что Айвенго *в действительности* не женился на Ребекке, как *ошибочно* заставляет его поступить Теккерея. Реальный мир Айвенго есть мир, который Вальтер Скотт письменно создал для нас. *В этом мире* Айвенго не женится на Ребекке. Объекты в этом мире связаны совершенно определенными отношениями, которые могут быть подтверждены или опровергнуты. Поглощенные чтением романа, мы поворачиваемся спиной ко всем прочим мирам, и на время мир Айвенго остается нашей абсолютной реальностью» Однако Джемс перестраховался в следующем утверждении: «Но когда мы пробуждаемся от чар, навеянных чтением, мы находим еще более реальный мир, который низводит Айвенго и все связанные с ним события до положения фикции и ссылает их в один из вымышленных миров». См.: James W. *Principles of Psychology*. Vol. 2. New York: Dover, 1950. P. 292–293.

и нарушить ее фрейм, как бывает, когда человек появляется перед другими в незастегнутой или неподходящей одежде, или гость поскользывается на ковре, или ребенок сбивает на бегу вазу. Столь же очевидно, что, когда кто-то ошибочно организует фрейм события, его последующие действия будут нарушать коллективно принятый фрейм, но сами по себе могут быть совершенно спокойными и производимыми с полным самообладанием. Учтем к тому же, что при умышленной фабрикации действий человек попадает в особенно затруднительное положение. Ему нельзя полагаться на неуправляемые отношения между собственным поведением и жизненной сценой, в которой оно проявляется, поскольку их взаимная согласованность, обычно приходящая без видимых усилий, в данном случае должна сознательно достигаться и сознательно поддерживаться. В таком фрейме бреши могут возникать не только случайно и совершенно независимо от поведения участников, но и фабрикатор-обманщик в спокойных и рассчитанных действиях способен допустить промах и нарушить тот фрейм, который сознательно поддерживался для простофиль. При этом не обязательно, чтобы обманщик был недостаточно эмоционально вовлечен в свои действия, но просто ему надо поступить так, чтобы подорвать доверие к познавательным предпосылкам текущего эпизода.

Другой набор обстоятельств, позволяющих спокойно нарушать существующий фрейм игры, связан со сценарно прописанными театральными исполнениями. Ожидается, что эти виды деятельности должны захватывать наблюдателя, увлекать его, пока он хотя бы наполовину не поверит, что отношение между персонажем и сценическим эпизодом — обыкновенное жизненное отношение, в котором естественно поддерживается взаимная совместимость всех элементов без специальных усилий со стороны актера, исполняющего свою партию. Но понятно, что эта взаимная согласованность тщательно продумана, спланирована, хорошо прописана заранее, разработана до мелочей и, конечно, подвержена осечкам. Так, исполнитель вдруг может не только обнаружить, что данный сценический эпизод как таковой перестал подкреплять его игру, что он из него «выпал», но и почувствовать, что с этого момента сценарий, которому он старается следовать, поведет лишь к дальнейшей дискредитации того мира, который он вынашивал в голове. И потому снова налицо индивидуальное крушение фрейма при отсутствии такого условия, как недостаточная

эмоциональная вовлеченность исполнителя. (В подлинной неинсценированной жизни нам необходимо не что иное, как выдержать, одолеть какое-то действие, исполняя жизненный эпизод до конца.) Подобным же образом и кукловоды должны быть готовы к возможности обрыва либо перепутывания нити при манипуляциях с куклой, поломки какой-либо детали, нечаянного перемещения марионетки выше необходимого уровня, несовпадения ее воображаемой артикуляции со звучанием голоса кукловода, ошибочного отклика на чужое имя и т. п. А если актеры кукольного театра используют специальные приспособления, чтобы изменить тон голоса, то они рискуют проглотить их по неосторожности¹. И политические деятели тоже могут оказаться в положении марионеток, чересчур быстро или слишком медленно ведомых телесуфлером. Радиодикторы должны быть готовы к тому, что им придется иметь дело с дурно написанным сценарием и тем самым станет реальной опасность выдать в эфир что-нибудь несуразное. Столкнувшись с необходимостью уплотнить время передачи, они вынуждены ускорить темп речи иногда до такой степени, что их выступления становятся мало похожими на обычную речь. В радиоспектаклях, транслирующихся в прямом эфире, иногда пропадает звук, как это было в следующем случае.

Гангстер. Ну, держись, собака! До сих пор я тебя покрывал, а теперь пристрелю. (*Полная тишина.*)

Гангстер (*поняв, что у звукооператора возникли какие-то неполадки*). Пожалуй, я перережу тебе глотку! (*Два выстрела — звукооператор устранил неполадку.*)²

Во всех случаях видно, что человеческое тело, подобно любому другому элементу разворачиваемой сценки, может в данное время и в данном месте и не соответствовать требованию поддержки фрейма. Такого рода трудности, рассматриваемые далее, касаются особой части тела, передающей «выражения лица». Они имеют исключительно важное значение. Выражения лица способны к чрезвычайно быстрым изменениям и к передаче самых тонких оттенков настроения. Они могут

¹ Я почерпнул эти сведения из неопубликованной статьи Дж. Хэнка: Hanck G.L. A frame of the puppet theater. Unpublished paper. University of Pennsylvania, 1970.

² Schafer K. Pardon my blooper. Greenwich (Conn.): Fawcett Publications, Crest Books, 1959. P. 9.

чутко отзываться на переходные моменты и необходимы в таком качестве. (Фактически можно говорить о «лицевом фрейме» (facial frame), ибо выражение лица обыкновенно принимается в соответствии с текущей «фреймированной» деятельностью.) Именно с помощью особых выразительных средств (используемых более постоянно, чем любые другие) человек вынужден демонстрировать уместную степень вовлеченности и внимания к предстоящему эпизоду в межличностном взаимодействии. Однако эта сфера выражения [человеческих действий] подвижна и неустойчива. Ее может изменить любой едва заметный ветерок. Она своего рода экран реагирования, который надо исследовать функционально.

Когда индивид участвует в определении ситуации, обстоятельства могут внезапно заставить его выйти из ограничений, налагаемых ранее принятым фреймом, даже если сама деятельность продолжится. Подобное высвобождение (disengagement) принимает две формы.

При первой выход осуществляется в авторизованной манере, с формально установленным перерывом, с использованием личного права на отвлечение, как в случае, когда оратор берет паузу, чтобы промочить горло. Обыкновенно тот, кто таким образом выходит из игры, по возвращении заново вовлекается в деятельность. Во всяком случае, свидетели таких перерывов признают права человека быть кем-то вне роли, которую он в настоящее время изображает, и этот кто-то имеет собственные потребности (в рассматриваемых примерах — выйти из фрейма). Это своего рода упорядоченное отступление.

Вторая форма выхода влияет на изменения в выражении лица и связана с нарушением изображения уместной, респектабельной вовлеченности в работу. Никакая авторизация здесь не присутствует, и, как правило, действующему индивиду нелегко снова встроиться в соответствующий контекст вовлеченности, опять поставить себя под контроль определенного фрейма. Его стремительный отход от эффективного участия способен подрывать надлежащую степень вовлеченности других участников. Заметим, что здесь снова налицо прогрессивно умножающиеся последствия. Какая бы причина ни заставляла человека нарушать фрейм, организовывавший его деятельность, это порождает поведение, способное заражать и других людей, давая им основание для неадекватного участия в дополнение к его собственному. Рассмотрим теперь нарушения «лицевого фрейма».

1. Представим, что в центре нашего внимания случай, когда человек терпит крушение как субъект взаимодействия и в состоянии самоустранения не способен взять себя в руки и сосредоточиться, хотя бы временно, для исполнения других элементов организованной роли. Так, по-видимому, во всех обществах индивид может впасть в состояние неудержимого смеха, плача или гнева либо в панике и ужасе бежать от какого-то происшествия, одним словом, «сорваться» (flooding out)¹. (Пока оставим открытым вопрос о том, что одновременно может сорваться любое количество — от одного до всех — участников деятельности и может начаться цепная реакция, либо гасящая, либо усиливающая срыв.) Фактически даже газетных примеров достаточно, чтобы рассматривать все разнообразные случаи как проявления одного и того же.

Несколько месяцев назад я вышла из своего автомобиля, прижимая согнутой левой рукой сумочку и две большие книги, захлопнула дверцу правой, услышала отчетливый щелчок замка и от страшной боли поняла, что мой большой палец еще внутри, его защемило. Я могла бы сегодня сказать, что в тот момент сообразительность и присутствие духа подсказали мне бросить сумочку и книги и быстро открыть дверцу левой рукой, да только этого не произошло. Я корчилась у машины как приклеенная и выла, словно раненая пума в капкане, призывая на помощь моего спутника, который находился на расстоянии нескольких ярдов. Острая боль превратила меня в полную дуру и уничтожила способность действовать рационально.

Страх, еще одно не самое приятное состояние сознания, часто сходным образом расстраивает мыслительный процесс представителей человеческого рода. Кто не слышал душераздирающих историй о запаниковавшем летчике, который «примерзает» к ручке управления и становится неспособным вытащить самолет из рокового пике? Или об обмершем от страха водителе, который не может оторвать ногу от акселератора, видя летящий на него поезд?

Когда Хуан Маришаль и Джон Роузборо затеяли знаменитую драку прошлым воскресеньем в Кандлстик-парке, они действовали, конечно же, не под влиянием боли или страха. Но они были в плену другой равно разрушительной для ума эмоции — ярости!

Если бы не бейсбольная бита в руке Маришала, когда долго тлевшие искры гнева вспыхнули ярким пламенем и ссора вышла

¹ См.: Goffman E. Fun in games // Goffman E. Encounters: Two studies in the sociology of interaction. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1961. P. 55–61.

из-под контроля, спор о том, целил ли Доджер своей подачей в голову Джаянта, вероятно, решился бы кулаками, так как Маришаль не был коварным трусом. Но в пылу безрассудного бешенства Хуан «примерз к бите».

К счастью, ситуация с потенциально смертельным исходом (Роузборо, узурпирующий права подающего и в бессмысленной ярости швыряющий мяч в голову Маришалья, Хуан, так же безрассудно угрожающий в отместку уделат Джонни битой) разрешилась в духе кукольной буффонады в стиле Панча и Джуди¹. Никто из мужчин серьезно не пострадал².

Наиболее распространен, без сомнения, «выход из себя» (flooding out), демонстрирующий безуспешные усилия подавить смех. Иногда все это обозначают выражением «лопаться со смеху». В одной из газетных историй приводится следующая иллюстрация.

Вокальная группа «Арии Баха», в которую входят тенор Ян Пирс, сопрано Эйлин Фаррелл³, двое других прекрасных певцов и камерная группа, дает степенный, даже аскетически строгий концерт: все одеты в черное, чопорно сидят на сцене на стульях с прямыми высокими спинками и настроены очень, очень возвышенно, как и подобает при исполнении музыки Баха.

Перед очередной сольной партией Пирс за кулисами разогревал свои удивительные голосовые связки и брал раз за разом верхнее до. Мисс Фаррелл слушала в неподдельном изумлении. Наконец, она спросила: «Как ты это делаешь, Ян? Как ты без усилий забираешься на такую высоту?» — «Легко, Эйлин, — улыбнулся Пирс. — Я просто воображаю, что я становлюсь гусем, вытягивающим шею за стаканчиком с мороженым».

Несколькими минутами позже группа «Арии Баха» вышла на сцену, серьезная и собранная, и заняла свои места. Когда Пирс в первом соло начал подъем на предельную высоту, мисс Фаррелл что-то прошептала, после чего откинулась назад, беспомощно корчась от смеха. В этом случае высокаторжественное шоу сорвалось, и возвышенное настроение не восстановилось. То, что прошептала Фаррелл, было само по себе обыкновенным вопросом: «Ну что, вкусно?»⁴

Заметим, что, когда человек «выходит из себя», он часто делает ритуальные усилия скрыть, что с ним происходит, и

¹ «Панч и Джуди» — жанр английского национального кукольного представления. — *Прим. ред.*

² San Francisco Chronicle. 1965. August 28.

³ Пирс Ян (1904–1984), Фаррелл Эйлин (р. 1920) — американские оперные артисты. — *Прим. ред.*

⁴ San Francisco Chronicle. 1964. November 8.

самый обычный способ сделать это — закрывание лица руками — чаще всего бесполезный акт, который, однако, имеет довольно широкое межкультурное распространение¹.

Теперь вопрос: какие типичные обстоятельства вызывают подобные выходы из равновесия? Возможны несколько предположений. Одно из них такое: когда людей обязывают разыгрывать роль, о которой они про себя думают как о не своей по внутренней сути, и особенно такую роль, которая по их ощущению слишком формальна, но за которой все-таки не стоит достаточно суровая санкция, чтобы помешать разрушению фрейма этой роли. Джералд Саттлз пишет в этом духе о молодежи трущоб.

Когда социальные работники, занимающиеся беспризорными детьми, пробуют вводить определенные роли, такие, как «президент» или «секретарь», уличные мальчишки обычно находят их очень забавными. По-видимому, несоответствие образа каждого разыгрываемой роли слишком велико для них и заставляет «лопаться со смеху». Так, при «избрании на должность» большинству мальчишек почти невозможно сохранять «серьезное лицо»².

Говорят, нечто подобное бывает и на морской службе. Когда новичок на эсминце в первый раз проходит ритуал смены вахты с приятелем-сослуживцем, его может распирать от смеха³. Участвующий наблюдатель сталкивается с похожей проблемой: откликаясь на устные высказывания и действия, которые по «современным» стандартам совершенно невероятны, этнограф должен стараться действовать так, как если бы он не был выбит из нормального участия в разговоре культурным диссонансом, хотя часто его корбит услышанное и увиденное. Во время светского общения по формальным поводам приглашенным приходится справляться с аналогичными трудностями, особенно если надо постоянно поддерживать известный уровень торжественной серьезности. И люди, вовлеченные в подыгрывание добродушной фабрикации типа розыгрыша, тоже подвержены опасности выдать себя, будучи не в состоянии скрыть подавляемый смех. Дети в жизни часто соревну-

¹ Eibesfeldt I. Love and hate. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1971. P. 50–51.

² Suttles G.D. The social order of the slum. Chicago: University of Chicago Press, 1968. P. 185–186.

³ Cook D.L. Public order in the U.S. Navy. Unpublished paper. University of Pennsylvania, 1969.

ются, кто кого заставит расхохотаться первым и кто лучше всех сохранит застывшую позу и невозмутимое выражение лица¹. Театральные исполнители тоже подвергаются подобным испытаниям, пример которых можно найти в комментариях Джоан Макинтош к одной из ее ролей в шехнеровской постановке «Дионис—69».

Первый монолог Диониса — труднейшая часть пьесы для меня. Появиться перед публикой и объявить ей, что я бог. Абсурд и неправда! Я не верила самой себе и, следовательно, публика тоже не верила. Глаза стекленели, тело оборонительно сжималось в комок. Репетировала с Ричардом Шехнером². Сказала ему, что чувствую себя обманщицей, выходя на сцену. Он посоветовал выплеснуть это наружу, поработать с муками самоощущения мошенника — ничего не скрывать и быть напыщенной и фальшивой. Это тоже очень трудно. Я всегда боюсь, вот-вот случится что-нибудь, чего я не смогу проконтролировать. Но я обнаружила, что, когда я честна, во мне освобождаются смех и радость. Сама абсурдность заявления нескольким сотням зрителей о том, что я бог, заставляет меня смеяться, и публика смеется вместе со мной, так постепенно приходит уверенность и ослабевает самоиздевка³.

Очевидно, что в этих примерах речь идет о пределах ответственности некоего фрейма, в частности о пределах его способности поддерживать в актере искусство перевоплощения, без которого нет актера.

Люди, пытающиеся сохранять «нормальный вид» в рискованных и решающих обстоятельствах, независимо от того, в каком обмане они участвуют — милосердном или корыстном, — также имеют проблемы: сдерживание себя, чтобы не сорваться в чисто оборонительное поведение, может выглядеть как вороватая скрытность, излишек которой снижает впечатления от происходящего.

¹ В неопубликованных лекциях Харви Сакс дает полезное описание детской игры «Пуговица, пуговица, у кого пуговица?» и указывает на смысл таких соревнований: умение сохранить бесстрастное выражение лица. Это одно из условий превращения молодежи в опытных взрослых лицемеров.

² Шехнер Ричард (р. 1932) — американский театральный режиссер и театровед. — *Прим. ред.*

³ Dionysus in 69: The performance group / Ed. by R. Schechner. New York: Doubleday & Company, 1970.

Интересно, что смеховой прорыв часто случается, когда человек вынужден принять заметные ограничения в своем телесном поведении (как бывает, когда приходится хранить неподвижность во время примерки одежды, позирования для портрета, в тесном костюме или в узком туннеле): смех и шутки в этих случаях — обычный выход из стеснительного положения. Не имея возможности производить легкие настроечные движения, которыми обычно поддерживается необходимая для жизни координация телесной деятельности, человек обычно начинает шутить над ситуацией, в которую попал, делая из своего Я некий смешной персонаж, но так, чтобы сохранить свое лицо в качестве исполнителя¹. Как показывают наблюдения ученого-юриста, нечто подобное самовышучиванию происходит также, когда человек вынужден рассуждать о своем будущем.

Церемония, сопровождающая казнь, всегда должна выглядеть величавой и мрачно-торжественной. В крупных фирмах, обслуживающих исполнение наказаний по закону, эта церемония, вероятно, будет короткой, быстрой и точной. Тем не менее многие клиенты по ходу дела начнут смущенно хихикать и отпустить неловкие самоедские шутки насчет своей близкой смерти².

Заметим, что в этих шутовских выходках может произойти тонкий сдвиг: индивид начинает втягиваться в подобное актерскому поведению и постепенно переходит от изображения какой-то одной роли к изображению цельной фиктивной личности, ибо, по-видимому, лучше и легче вышучивать завершенные узнаваемые персонажи, чем отрывочные ролевые исполнения.

¹ Несмешную версию подобной ситуации можно усмотреть в применении смиренных рубашек и мокрых простыней к буйным пациентам в психиатрических лечебницах. Здесь стесненность движений выливается в бешенство, и это усиливает неконтролируемое поведение, которое должен контролировать врач-психиатр. В результате становится высоковероятным истощение — и психического Я, и тела. Не раз высказывалось предположение, что этот медицинский прием обнаруживает известную нехватку сопереживания, эмпатию между теми, кто санкционирует его применение, и теми, к кому его применяют, особенно когда выдвигается аргумент, что больные с умственным расстройством, возможно, получают глубокое облегчение от ограничения движений и в действительности ищут его.

² Friedman L.M. The law of the living, the law of the dead: Property, succession, and society // Wisconsin Law Review. 1966. Vol. 340. P. 373–374.

Наряду с ситуациями, порождающими взрыв смеха и срыв деятельности, происходят и такие, которые подвергают участников риску «выйти из себя» по иным причинам и тем вызывают у некоторых из них (а иногда и у всех) ощущение ненадежности принятого фрейма.

Быстрота — это основа человечности, необходимой и при осуществлении казни через повешение, не только быстрота умерщвления, но и быстрота проведения необходимых предварительных мероприятий. Эта быстрота способствует также повышению технической эффективности исполнения приговора, поскольку сокращает время, в течение которого узник может полностью осознать, что происходит, и пережить потрясение. Она же, вероятно, объясняет, почему [исполнитель казней] мистер Пьерпойнт нечасто сталкивался в своей практике с обмороками. Узник, который падает в обморок либо сопротивляется, неизбежно портит гладкое исполнение приговора, и вероятность этого как будто должна вызывать постоянную головную боль у чиновников, но, как сообщил комиссии мистер Пьерпойнт, «обычно девяносто девять из ста бывают спокойны». В предотвращении истерии значительные надежды возлагаются на тюремного капеллана. «Я думаю, капелланы делают великое дело и умеют достаточно успокаивать приговоренных на тот короткий промежуток времени, который необходим», — заметил один наблюдатель¹.

¹ Atholl J. Shadow of the gallows. London: John Long, 1954. Главная проблема повешения, несомненно, в том, что это прежде всего церемониальная акция, происходящая на своеобразной сценической площадке, и пока осужденный видит себя действительно ведущим исполнителем, он будет иметь ключ к прочтению фактов, благодаря которому он и присутствующая на казни аудитория могут уживаться с приглашенной, ослабленной версией реальности, — версией, с которой он и они потенциально способны справиться без чрезмерно сильного потрясения и которая служит, так сказать, уздой для чувств, которые иначе могли бы развиваться в весьма прискорбном направлении. Любопытно, что такая церемониализация убийства нередко контрастирует с тем, как могли бы вести себя при казни дикари, хотя, я думаю, было бы трудно отыскать более дикарскую практику, чем наша, — практику осыпания человека похвалами за то, что он удерживает себя «в рамках», обеспечивающих размеренный стиль его казни, стиль «самообслуживания». Тем самым казнимого (как солдата на войне) уговаривают одобрить и поддержать акцию, которая отнимает у него жизнь, фактически поставить эту акцию выше жизни. Такая линия поведения прекрасна только в глазах тех, кто пишет, проповедует или законодательствует в том или ином из обличий, представляемых обществу. Но чтобы благовоспитанно или храбро встречать смерть, надо на практике придавать гораздо большее значение моральной доктрине, чем требуется от тех, кто ее формулирует.

В подобных случаях, несомненно, видны пределы возможностей, в которых определенная группа индивидов способна подбирать разного рода ключи к прочтению событий. Когда, к примеру, в 1965 году Кристиан Диор¹ привез коллекцию своего *haute couture*² в Варшаву, пояснения польскоговорящих ведущих во многих местах встречались взрывами смеха: показываемые образцы платья и комментарии, очевидно, были слишком далеки от действительности для собравшейся аудитории, чтобы воспринимать их серьезно, то есть во вполне определенном ключе, принятом на демонстрациях мод³. Или другой пример.

Вена. Американские актеры стояли без движения на сцене венского городского театра, где когда-то впервые были исполнены «Фиделио» Бетховена и другие знаменитые произведения.

«Вьетнам», — выкрикнул вдруг один из членов труппы авангардного «Американского живого театра», когда в понедельник вечером началось действие. «Вашингтон, округ Колумбия, — подхватил другой. — Долой войну! Накормите голодных! Свободу немедленно!» Актеры распределили между собой туалетную бумагу, высморкались в нее и начали плевать.

Все это было частью постановки, названной «Мистерии», вызывающе настроенной труппы молодых актеров во главе с американцем Джулианом Беком и его женой Джудит Малиной.

Но и этого оказалось чересчур много для части зрителей. Около тридцати театралов в смокингах штурмовали сцену, чтобы доказать, как выразился один из них, что «такое может вытворять любой». Между зрителями и исполнителями вспыхнула драка, раздалась крики, и только после того как занавес упал, порядок был восстановлен⁴.

Воспоминания о первом посещении театра и, следовательно, о первой попытке выдержать театральный фрейм дают нам еще одну иллюстрацию пределов человеческого терпения.

«Который здесь театр?» — спросил мой отец (он тоже в первый раз присутствовал на такого рода *fête*⁵). Ему указали на занавес.

¹ Диор Кристиан (1905–1957) — дизайнер модной одежды и предприниматель. — *Прим. ред.*

² *Haute couture* (франц.) — дорогая модная одежда, также дом моделей. — *Прим. ред.*

³ San Francisco Chronicle. 1965. December 9.

⁴ San Francisco Chronicle. 1965. December 1.

⁵ *Fête* (франц.) — празднество, гулянка. — *Прим. ред.*

И вот мы сидели как два голубя и пялили глаза на этот занавес. В верхней части холста было написано большими буквами: «Шиллер. Разбойники. — Самая захватывающая пьеса!» и чуть ниже: «Что бы вы ни увидели, не волнуйтесь! Все события воображаемые».

«Что значит воображаемые?» — спросил я отца.

«Вранье», — ответил он.

У моего отца были свои вопросы. Он повернулся к соседу спросить, кто такие эти разбойники, но было уже поздно.

Послышались три удара колокола — и занавес поднялся. Я вытаращил глаза в простодушном изумлении. Передо мною открылся рай: ангелы мужского и женского пола приходили и уходили, наряженные в яркие одежды, с перьями на шляпах, с золотыми украшениями, даже щеки их отсвечивали белым и оранжевым. Они повышали голоса и переходили на крик, но я ничего не понимал. Они сердились, но я не знал почему. Потом внезапно явились двое верзил. Вскоре выяснилось, что это братья, но все равно они начали спорить, осыпать друг друга проклятиями и гоняться друг за другом с угрозами убить.

Отец наострил уши и слушал, недовольно бурча. Он ерзал на своем стуле, как на горячих углях. Он вытащил носовой платок и вытирал пот, начавший стекать со лба. Но когда до него наконец дошло, что два долговязых балбеса — это враждующие братья, он вскочил на ноги в негодовании.

«Что это за балаган? — рявкнул он во весь голос. — Пойдем домой!»

Он сграбастал мою руку, и мы ушли, в спешке опрокинув два или три стула¹.

Как можно догадаться, пределы терпимости при организации фреймов событий могут изменяться во времени, и не всегда в лучшую сторону, как показывает Гарольд Николсон² на материале Древнего Рима.

Их жестокость и к человеческим существам, и к животным принимала все более отвратительные формы. В республиканские времена публику в цирке потрясло избиение слонов, которое устроил Помпей³. Из Южного Марокко он привез гетульских прашников, которые были натренированы метать дротики в зверей, целясь им в глаза. Бойня получилась неумелой и затянутой. Кровь потоком струилась по ногам слонов, которые задирали

¹ Kazantzakis N. Report to Greco. New York: Simon and Schuster, 1965. P. 76–77.

² Николсон Гарольд Джордж (1886–1968) — английский дипломат и писатель. — *Прим. ред.*

³ Помпей (106–48 до н. э.) — римский полководец и государственный деятель. — *Прим. ред.*

хоботы и трубили от боли. Зрители поднялись со своих мест и громко требовали прекратить представление. Цицерон¹, комментируя этот эпизод, заметил, что неприятное зрелище возбудило странное чувство жалости, «как если бы животные имели нечто общее с человеческими существами». Во времена империи нервы цирковой публики стали куда менее чувствительными. Они вовсю наслаждались зрелищем нагих мужчин и женщин, терзаемых и медленно пожираемых зверями².

Достаточно очевидно, что, когда человек обнаруживает, насколько ошибочно он организовал фрейм событий и погрузился в процесс познания и действия на ложных предпосылках, весьма вероятно, что он выйдет из себя и выйдет из фрейма, ставшего невыносимым. Аналогично, когда люди выступают в качестве наблюдателей или свидетелей действий другого (будь то уполномоченных наблюдателей или обычных невнимательных зрителей-обывателей), это наблюдение, уж наверное, содержит какие-то молчаливые предположения относительно фрейма восприятия: если бы наблюдаемый индивид не сумел поддержать вполне жизнеспособную деятельность, его наблюдатели, вероятно, тоже вскоре подхватили бы эту эстафету и, вполне возможно, не сумели бы выдержать «лицевой фрейм», то есть изменились бы в лице. В свете сказанного можно понять бергсоновское объяснение юмора.

Позы, жесты и движения человеческого тела способны вызывать смех в точном соответствии с тем, насколько тело напоминает нам простую машину³.

И по этой же причине весьма вероятно, что, когда человек в первый раз слышит себя при воспроизведении звукозаписи⁴ или видит на киноленте⁵, он не выдерживает и раздражается

¹ Цицерон (106–43 до н.э.) — римский оратор, философ и политический деятель. — *Прим. ред.*

² Nicolson H. Good behaviour. London: Constable & Co., 1955. P. 82.

³ Bergson H. Laughter / Trans. by C. Brereton, F. Rothwell. London: Macmillan & Co., 1911. P. 29.

⁴ Пол Экман из Калифорнийского университета в Сан-Франциско снял фильм в Новой Гвинее о людях каменного века, слушающих (впервые в истории их общества) звукозаписи самих себя и реагирующих на это взрывами смеха. Должно быть, его там не забыли.

⁵ Джон Кэри высказал предположение, что люди нашей культуры с большей вероятностью будут смеяться, слушая себя, чем видя себя со стороны, наверное, потому, что для всех нас привычно смотреться в зеркало.

смехом. Он не в состоянии полностью принять роль «другого» или постороннего наблюдателя, поскольку ведь говорит он сам, и все же, конечно, это не буквально он, а его замещение. Эти соображения подтверждает еще один пример своеобразного натурального эксперимента.

Губернатор Невады Грант Сойер выдержал испытание смехом в результате вчерашнего происшествия, которое, по его словам, было одним из самых ошарашивающих моментов в его политической карьере в этом штате.

Молодой губернатор, записанный как главный оратор на официальном завтраке в Лас-Вегасе, проходившем под девизом «Привет, Сан-Франциско!», с опозданием вошел в разрисованный фресками зал отеля Святого Франциска в момент, когда распорядитель мероприятия заканчивал чтение речи Сойера собравшимся гостям. Среди взрывов хохота его должным образом представил этот оратор-дублер, первый вице-президент ссудосберегательного банка в Лас-Вегасе Джулиан Мур. Все еще не понимая, что его речь уже зачитана, губернатор шагнул к микрофону. Мур, уступая место, шепнул об этом губернатору.

«Вы уже прочитали мою речь?» — недоверчиво переспросил губернатор прямо в микрофон.

«Это ставит нас всех в трудное положение», — обратился он затем к своей стонущей от смеха аудитории¹.

При таких дублированиях себя индивид обнаруживает, что роль, которую он собирался играть, не нужна, а роль, какую в данный момент исполняет его образ, независима от него самого, и потому ни одно из этих его Я не может поддержать то, что должно последовать дальше, и получить ответную поддержку. Веселье, извлекаемое из наблюдения за действиями имитаторов и пародистов, предположительно имеет ту же основу.

2. Я подробно рассмотрел одну из возможностей, когда индивид оказывается низложенным в качестве участника взаимодействия и осознает себя не исполняющим никакой конкретной роли. Сохраняя эту систему отнесения, можно усмотреть еще одну возможность: существование человека, который как бы находится вне фреймированной деятельности, является простым безучастным наблюдателем, но в действительности вовлечен в нее скрыто и способен неожиданно потерять контроль над видимым неучастием в деятельности и открыто подключиться к ней². В качестве иллюстрации возьмем эпизод из

¹ San Francisco Chronicle. 1965. October 16.

² См. также: Goffman E. Fun in games. P. 63–64.

жизни американского дипломата в России, где описано прощание с «хвостом», прикрепленным к нему в Москве.

На перроне собрались наши друзья, чтобы проводить нас, и было несколько слезных прощаний (неизбежный русский ритуал при разлуке). Я всегда ненавидел подобные расставания и потому с известным облегчением увидел наконец, что проводники закрывают двери вагонов. В этот момент мой взгляд пересек платформу и наткнулся на мою «тень», подпиравшую столб. Он пристально смотрел на меня, руки в карманах плаща, голова ушла в плечи. Он выглядел абсолютно потерянным, и мне пришло в голову, что, может быть, он не ждет ничего хорошего от перемены в работе, когда распрощается со мною: его вполне могли перебросить на кого-то другого, гораздо более трудного и менее податливого, чем я. Когда поезд тронулся и стал медленно набирать ход, я во внезапном порыве высунулся из окна вагона, посмотрел ему прямо в глаза и приветливо помахал рукой. К моему удивлению, он вынул руки из карманов, вскинул их в воздух и ухмыльнулся от уха до уха, во весь рот, полный золотых зубов. Еще смешнее стало, когда посреди этой демонстрации он осознал, что делает, стер ухмылку с лица и сунул руки обратно в карманы своего дождевика¹.

3. Все это подсказывает вывод, что когда человек разрушает фрейм своей деятельности, то как следствие дезорганизованности становятся возможными и выпадения из нее, и обратные «впадения». Возникает еще одна возможность: поведение индивида сохраняет свою ролевую организацию, но в измененном ключе. Так, переживания индивида в пределах определенного фрейма сами по себе способны вызвать нарастающий цикл реакций, прилив чувств, которые близко ли, далеко ли, но унесут его от первоначальной деятельности, тем самым добавив либо отняв от его реакций некую составляющую. То, с чем мы здесь имеем дело, не просто реакции в восходящем или нисходящем ключе, но обстоятельства, которые порождают такие преобразования деятельности, начинающиеся с целесообразных определений, — обстоятельства, которые показывают нам пределы возможности данного ключа упорядочивать мнения и чувства его пользователей.

а) *Нисходящие переключения.*

Возможно, самый очевидный пример нисходящих переключений — игривость, которая, как говорится, выходит из

¹ Whitwell J. British agent. London: William Kimber & Co., 1966. P. 138–139.

повиновения, когда притворные поступки превращаются в реальные по своим последствиям. Этнолог, изучавший детские игры, дает нам следующую иллюстрацию.

Порой бегство от воображаемой опасности, по-видимому, обращается чем-то реальным. Ребенок, долгое время бегущий без преследования за спиной, несется все быстрее и быстрее, начинает таращить глаза, становится серьезным, его смех изменяется и переходит в долгий пронзительный визг¹.

Совершенно аналогично во время профессионального боксерского матча схватка может «выйти из-под контроля», и противники начнут молотить кулаками более часто и свирепо, чем это допускает фрейм боксерского поведения или, между прочим, безопасность для жизни «воспринимающей стороны»². Даже устраиваемая «для показухи» профессиональная борьба иногда перестраивается в подобном нисходящем ключе, с удивительными для самих борцов последствиями в виде настоящей, их собственной крови³. И зрители на этих спортивных состязаниях способны, увлекшись, зайти слишком далеко, когда спадает маскировка в выражении чувств и «соучастие» предстает во всей своей неприглядности.

Стамбул. По заявлению турецкой полиции, вчерашний футбольный матч вылился в яростное сражение между соперничающими фанатами. В итоге убито по меньшей мере тридцать девять человек и шестьсот ранено. Свидетели рассказывали, что фаны дрались ножами, обрывками цепей, камнями и дубинками. Некоторые были сброшены с балконов.

Мирные зрители пытались унести ноги со стадиона, и толпа затоптала многих на выходе.

Свидетели сообщили, что беспорядки начались, когда Кайсери на двадцатой минуте забил гол команде из города Сивас в матче, проходившем в родном городе Кайсери. Это так взбесило фанатов Сиваса, что они ворвались на трибуны болельщиков команды

¹ Blurton-Jones N.G. An ethological study of some aspects of social behaviour of children in nursery school // *Primate ethology* / Ed. by D. Morris. London: George Weidenfeld & Nicolson, 1967. P. 359.

² Хорошим примером этого был роковой бой во втором полусреднем весе между Эмилем Гриффитом и Бенни Паре 24 марта 1962 года. См., например: *San Francisco Chronicle*. 1962. March 26, 27. Из репортажей ясно, что Паре упорно держался, получив двадцать два удара, после чего повис на канатах. (Заметим, что факт, служащий хорошей иллюстрацией для проявления фрейма, сам по себе может быть дурным событием.)

³ Об одном таком случае см. репортаж в журнале «Лайф»: *Life*. 1957. December 2.

Кайсери, и началось трагическое побоище. Драка продолжалась несколько часов¹.

Подобным же образом и участники встречи способны сломать прежний фрейм и использовать нисходящее переключение, переходя от сдержанного словесного спора к прямым оскорблениям действием.

Нью-Йорк. Сорокаоднолетний лидер профсоюза моряков Джессе М. Кэлхун вчера арестован полицией на основании заявления руководителя судоходной компании, что Кэлхун вскочил на стол, за которым проходило обсуждение коллективного договора, и ударил его ногой в голову².

Люди, пытавшиеся практиковать скоростное чтение, общаются об аналогичном опыте: они начинают читать быстро, уделяя мало внимания тому, что читают, но через какое-то время обнаруживают, что вдумываются в текст и, конечно, замедляют темп чтения. Поведение корректоров претерпевает похожие изменения. Кстати, отметим, что исследователи человеческого взаимодействия часто сталкиваются с такой же по сути проблемой: они начинают с сугубого внимания к определенному его элементу, но вскоре открывают про себя, что втянуты во взаимодействие как обыкновенные участники и больше не сосредоточены на том специальном пункте наблюдения, который предварительно установили для себя. В казино штата Невада подставному игроку, увлекающему простаков, в общем, не слишком трудно сохранять обязательное по договору дистанцирование от игры как таковой, но иногда, реагируя на определенный расклад карт, он может почувствовать себя по-настоящему заинтересованным тем, какая карта придет следующей, — как и любой честный игрок на его месте. И из-за той же опасности излишнего «реализма» перед третьей-ским командующим военных учений предусмотрительно ставят задачу «сосредоточить внимание всех участников на тренировочных аспектах военной игры, а не на фиктивной победе или фиктивном поражении», — для этого управляя, где необходимо, развитием ситуации в ходе маневров, чтобы избежать

¹ San Francisco Chronicle. 1967. September 18.

² San Francisco Chronicle. 1965. June 6. Вполне возможно, что умелые переговорщики в стратегически важный момент предпочтут симулировать именно такое нарушение фрейма переговоров, которое можно предвидеть с помощью анализа фреймов.

появления пораженческих настроений у какой-либо стороны¹. Подобным же образом, когда диалектолог просит жителей городского гетто проиллюстрировать практику «ритуальных» оскорблений, часто обозначаемую глаголом «обзывать». При выполнении такой просьбы может произойти постепенный переход от иллюстрации к действию². По тем же причинам радиорепортеры, которые описывают события «живьем» с места действия и которым полагается передавать сопроводительные комментарии с соблюдением известной эмоциональной дистанции между задачами репортажей и тем, о чем они рассказывают в действительности, иногда могут увлечься и прямо выдать слушателям свое зрительское пристрастие или, по меньшей мере, высказаться откровеннее, чем это прилично для радиокомментаторов.

(Шум толпы.)

— Двадцать восемь секунд до конца игры. Передача из центра назад. Выглядит как пас на игрока Да, это пас.

(Сильный шум.)

— Он прорывается... он на отметке десять, двадцать, тридцать, он идет напролом!

(Рев стадиона.)

— Он несется как дикий зверь, он летит, летит. Нет, вы только полюбуйтесь, как бежит этот сукин сын!!!³

Возможно, самые известные примеры толкований опыта в нисходящем ключе связаны (фактически или легендарно) с игрой по драматическим сценариям. Из уст в уста передаются истории об исполнителях, которые настолько увлекались изображаемым характером-персонажем, что начинали путать театральный ключ восприятия с реальными вещами.

Ньюкастл, Англия. 2 октября. Вчера вечером Орсон Уэллс так сильно ударил Дездемону головой о кровать в сцене убийства из «Отелло», что зрители зароптали.

¹ Department of the Army Field Manual (FM 105-5). Maneuver Control. Washington (D. C.): Department of Army, 1967. P. 95.

² Сообщение Уильяма Лабова на лекции в Пенсильванском университете.

³ Цит. по: Schafer K. Pardon my blooper. P. 106. Самый знаменитый подобный случай в истории американского радиовещания произошел во время репортажа о прибытии в Америку дирижабля «Гинденбург» конструкции графа Цеппелина, когда радиокомментатор Херб Норрисон в середине своей речи стал свидетелем внезапного воспламенения и взрыва водорода в оболочке дирижабля. По-видимому, его уволили за бурное выражение непосредственной реакции на катастрофу — в наши дни такая санкция менее вероятна.

После представления мистер Уэллс оправдывался, что, по его мнению, излишний реализм его действий соответствовал духу пьесы. А Гудрун Мьюир, игравшая Дездемону, заявила: «Это было нужно ради дела»¹.

На вечернем представлении в понедельник в Детройте сопрано Анна Моффо безоглядно погрузилась в роль Люции. Она закончила сцену смерти в гастрольном спектакле «Люция де Ламмермур» в Метрополитен-опера и ее вызывали на выход перед занавесом, когда она рухнула в обмороке. Лечивший ее психиатр заявил, что она так вошла в роль, что почувствовала, будто сама умирает. Певица выздоровела быстро².

Для подобных случаев не нужна даже страсть. Достаточно иногда простого ослабления и нарушения познавательного внимания, как подсказывает пример публичной оговорки в телепередаче.

В телеспектакле «Эйб Линкольн в Иллинойсе» главную роль исполнял Раймонд Масси. В одной из сцен актеры прощались с великим президентом... как вдруг один из них ляпнул: «Гуд-бай, мистер Масси!»³

Если в спектаклях «вживую» актеры путаются, применяя к событиям на сцене заземляющие ключи, то и публика тоже должна путаться подобным образом. Легко подыскать не очень старое сообщение об этом.

Нью-Йорк. 12 марта. Молодая машинистка, очевидно задетая за живое одной из сцен в бродвейском спектакле «Оглянись во гневе», перескочила через рампу во время вечернего представления и набросилась на главного героя.

С воплями: «Он бросил меня, он бросил меня!» Джойс Геллер, двадцати пяти лет, начала бить английского актера Кеннета Хейга, который играл в пьесе прелюбодея.

«Почему ты так поступаешь с девушкой?!» — кричала она.

Хейг защищался от ее ударов, пока ему на помощь не пришел другой актер. Вдвоем они оттащили ее за кулисы, и актриса Вивьен Драмон попросила опустить занавес.

Позже мисс Геллер призналась, что она отождествила собственную жизнь с эпизодом спектакля и что ее вывела из себя садистско-издевательская манера Хейга обращаться с женщинами на сцене.

¹ New York Herald Tribune. 1951. October 3.

² San Francisco Chronicle. 1962. May 23.

³ Schafer K. Op. cit. P. 58.

Она успокоилась за кулисами, извинилась и была отпущена без официального обвинения¹.

В том же духе сообщается, что «во время кукольного представления перед группой виргинских горцев пьяный зритель выстрелил из винтовки в одну из кукол, изображающую дьявола»². В свое время кто-то из слушателей и зрителей обнаруживает, что для них персонажи радио- и телесериалов постепенно обретают реальность, и они изливают эту странную веру в писании писем любимым персонажам с советами, предостережениями, подержкой и т. д. на адрес соответствующей студии³.

Важная разновидность использования нисходящих переключений встречается в повседневной жизни. По крайней мере на Западе каждое языковое сообщество имеет свой корпус выражений, состоящих из разного рода фамильярностей, сленга, проклятий, богохульств и т. п., которые в основной части определяются как годные к обращению только среди равных по полу и возрасту, особенно если они крепко сбиты в одну компанию. Хорошее владение таким языком требует умения внимательно оценивать степень формальности и деликатности любого жизненного эпизода или обстановки и соответственно поминутно цензурировать язык. Следовательно, имеется своего рода скользящий ключ, доступный каждому говорящему. Когда такой контроль ослабевает (в состояниях гнева, утомления, опьянения или крайнего удивления), моментально может вырваться на свободу язык, организованный в нисходящем ключе, в том числе и то, что воспринимается как «прямые» и откровенные выражения. К примеру, когда полицейские в Филадельфии (как и в большинстве других американских городов) переговариваются по радиотелефону из своих автомобилей с диспетчером на полицейском участке, они обязаны пользоваться несколько искусственным языком с соблюдением всех формальностей, условной терминологии и юридических выражений. Однако бывают и иные ситуации.

¹ San Francisco News. 1958. March 13.

² McPharlin P. The puppet theatre in America. New York: Harper & Brothers, 1949. P. 204.

³ Каким образом то же самое проявляется в Англии, подробно описано у Артура Кестлера*. См.: Koestler A. The act of creation. New York: Dell Publishing Co., 1967. P. 302–303.

* Кестлер Артур (1905–1983) — английский писатель и философ. В качестве корреспондента участвовал в арктической экспедиции на дирижабле «Граф Цеппелин» (1931). — *Прим. ред.*

Как-то ночью полицейский описывал диспетчеру подозреваемого, который бежал из-под ареста. От усилий рапортовать цивилизованно он выдохся, потерял контроль над собой и понес, не выбирая выражений: «У этого черномазого кумпол в крови — я хорошо врезал ему дубинкой». Диспетчер оборвал оратора и начал контрольный повтор описания, заключив его словами: «Подозреваемый может иметь рваную рану на голове, в затылочной области, нанесенную полицейским во время преследования»¹.

Переходы к восприятию в нисходящем ключе часто наблюдаются во время деятельности, требующей переключений. Так, в 1966 году, когда герой комиксов *Бэтмэн* был перенесен на телеэкран в качестве наглядного образца банальности в искусстве (после чего настала очередь *Супермена*, *Зеленого Шершня* и *Тарзана*), зрители стали ощущать себя мечущимися между сатирическим восприятием событий и невольной искренней увлеченностью ими.

Переход к деятельности в нисходящем переключении часто запечатлевается в рассчитанных на продажу фантазиях и прочих плодах человеческого воображения, тем самым давая нам представление о сложности фрейма. Когда телезрители незаметно доходили до просмотра серии о Бэтмене всерьез, то этот факт отображали в журнальных карикатурах и комиксах². Но самую знаменитую иллюстрацию к этой теме, без сомнения, оставил Сервантес. Дон Кихот включается в просмотр кукольного спектакля, по ходу его делает несколько глубокомысленных ученых замечаний, а потом постепенно увлекается, забывается напрочь, выхватывает меч и бросается на выручку дону Гайферосу, без устали рубя картонных мавров до тех пор, пока не разрушает весь раек, за что вскоре вынужден заплатить компенсацию³. В Голливуде есть свои фирменные изобре-

¹ Rubinstein J. City police. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1973. P. 86.

² The New Yorker. 1966. March 12.

³ Cervantes Saavedra M., de. Don Quixote / Trans. by S. Putman. New York: Viking Press, 1949. Pt. 2. Ch. 26. См. также: Schutz A. Collected papers. Vol. 2. The Hague: Martinus Nijhoff, 1962. P. 149–150. Сервантес не был первым, кто дал ключ к пониманию нисходящих переключений (to key downkeyings). Подобно Дон Кихоту на кукольном представлении бедный простак в пьесе Бена Джонсона «Ярмарка Бартоломео» (1614) и Нелл, жена горожанина из комедии «Рыцарь пылающего песта» (1607), вначале полностью сознают, что видят всего лишь танец теней, а потом забываются. Саймон в пьесе Мидлтона «Мэр Куинборо» (1616–1620?) теряет терпение, всерьез принимая игру актера, который не доверяет ему кошелек на хранение, а простачок

ния — так называемый решающий поцелуй. Киноактриса так или иначе принимает поцелуй героя, стремясь пройти этот эпизод съемок по возможности побыстрее, но во время поцелуя в ней внезапно пробуждается настоящее чувство увлеченности героем, — видимо, такова его мужская сила и неотразимость. Радио тоже имеет свою легенду — знаменитую постановку Орсона Уэллса¹ по роману Герберта Уэллса² «Война миров», в которой актеры разыгрывают панику на радиостудии в ситуации воображаемого вторжения марсиан. Без сомнения, на идею постановки «Войны миров» повлиял памятный всем эпизод с гибелью дирижабля «Гинденбург»³, репортаж о катастрофе велся с места события⁴.

Рассматривая примеры нисходящего переключения (downkeying), я ссылаюсь на поведение людей, активно вовлеченных в действие. Однако нисходящие переключения имеют место и в заурядных ситуациях. Начало спектакля создает эффект спонтанной увлеченности зрителя происходящим на сцене и погружает его в вымышленный мир. Это похоже на нисходящее переключение. Отличие состоит в том, что зритель не утрачивает полностью своей отстраненной позиции, сохраняя тем самым равновесие между сценой и залом. Нечто подобное может происходить и во время публичного чтения. В начале чтения слушатели твердо различают два *Я*: *Я* чтеца, обращенное к слушателям, и *Я*, относящееся к герою рассказа,

Морион в анонимной пьесе «Доблестный валлиец» (между 1610 и 1615), смотря комедию масок, влюбляется в королеву фей. См.: Righter A. *Shakespeare and the idea of the play*. London: Chatto & Windus, 1964. P. 83.

¹ Уэллс Орсон (1915–1985). — американский кино- и радиорежиссер, автор радиоспектакля по роману Герберта Уэллса «Война миров» (1898), постановка которого в 1938 году вызвала панику в Нью-Йорке. Этот эпизод стал поводом для принятия законов, ограничивающих деятельность средств массовой информации. — *Прим. ред.*

² Уэллс Герберт (1866–1946) — английский писатель, автор фантастических произведений, в том числе романа «Война миров». — *Прим. ред.*

³ Немецкий дирижабль «Гинденбург» взорвался и сгорел в считанные минуты 6 мая 1937 года, совершая посадку на военно-морской базе Лэйкхерст в Нью-Йорке. Журналист Герберт Моррисон, который вел радиорепортаж о прибытии дирижабля, дал точное описание катастрофы. — *Прим. ред.*

⁴ Разумная реакция некоторых радиослушателей на передачу «Война миров» сделала их почти такими же знаменитыми, как постановщики радиоспектакля. Однако большинство из тех, кто неадекватно распознал (misframed) данное событие, ошибались с самого начала прослушивания передачи. Из этого следует, что их восприятие было подчинено нисходящему переключению, хотя сам процесс нисходящего переключения не был выражен в явной форме.

от лица которого излагаются события. По мере вовлечения аудитории в процесс чтения указанные два *Я* могут постепенно сливаться, пока не получится, что чтец и внутренний повествователь произведения — почти одно и то же¹. Все это позволяет расширить наше понимание всего многообразия эксплуатационных фабрикаций. Когда недоверчиво настроенный простофиля отбрасывает свои подозрения и начинает верить обстоятельствам, подстроенным с целью обмануть его, мы видим еще один пример «буквализации» нереального (*literalizing what isn't real*). В данном случае происходит фабрикация, а не переключение. Хотя стирание многослойности (*delamination*) [в определении ситуации] здесь не является обязательным, фабрикатеры, как правило, стремятся именно к этому.

б) Противоположность нисходящему переключению (*downkeying*) составляет *восходящее переключение* (*upkeying*), то есть увеличение разрыва воспринимаемой реальности и реальности «буквальной». Этот разрыв обусловлен увеличением многослойности (*lamination*) фрейма. Например, в азартных играх, когда уровень ставок слишком низок по сравнению с уровнем запросов игроков, расчетливость в игре начинает уходить на второй план: на кон ставятся все большие и большие суммы при все уменьшающихся шансах, и все это вызывает общее веселье. Точно так же не занятые работой банкометы [в казино] начинают свой день с упражнений в карточной игре, сначала они делают чисто символические ставки, используя для этого столовое серебро, а затем мало-помалу переходят к

¹ Существуют обстоятельства, в которых чтец может быть вынужден уподобиться Брехту* и целенаправленно контролировать процесс интерпретации опыта в нисходящем ключе. Однажды я слушал, как муж читал доклад своей жены на конференции специалистов в связи с внезапной необходимостью ее присутствия в другом месте. Подойдя в тексте к первому «я», он зачитал его, остановился и добавил как бы в скобках «то есть моя жена», напомнив этим аудитории о многослойности читаемого. Любопытно, что минутой позже, встретив в тексте следующее «я», он лишь несколько изменил интонацию и поднял мизинец левой ладони (которая была хорошо видна, потому что она сжимала верхний край кафедры), как будто теперь, в свете его предыдущей предосторожности, этих не очень подходящих знаков стало достаточно для утверждения надлежащего фрейма понимания, в котором он — замещающий оратор, более похожий на любого другого члена аудитории, чем на автора доклада. Заметим, что в этом случае звукозапись данной речи не зафиксировала бы работы, проделанной приподнятым пальцем, и традиционные паралингвистическое описание и анализ вряд ли были бы здесь лучше.

* Брехт Бертольд (1898–1956) — немецкий писатель, режиссер, теоретик искусства. — *Прим. ред.*

«как бы» игре, с каждым разом размер ставок все более и более нарастает, соответственно растут и риски, до тех пор, пока игра мнимых банкометов с мнимыми игроками не потонет в смехе. В этом банкометы неотличимы от новичков, и те, и другие склонны ерничать над тем, что делают. (Все это выглядит так, как будто подшучивание снижает значимость того, чем они занимаются, и в то же время сама возможность серьезной игры сомнению не подвергается.) Игривая атмосфера, складывающаяся в такой ситуации, обычно усиливается с ходом игры и вовлекает в себя все большее количество ее участников, пока они не перестанут соблюдать элементарные правила и игра не пойдет вразнос.

В обычных ситуациях человек воздерживается от восходящих переключений благодаря регламентам поведения и обязательствам, которые наиболее выраженно проявляются в отношении к старшим. При этом дистанция между реальностью, созданной восходящими переключениями, и реальностью непретворенной представляется большей, чем есть на самом деле. Даже театральные актеры, следуя этому правилу, избегают судить о сценическом искусстве походя и легковесно, что, как правило, свойственно публике. Однако когда речь идет о рекламных роликах, восходящее переключение может сдерживаться только взаимными обязательствами зрителей воспринимать представление «всерьез». В английском журнале опубликован следующий отклик на мелодраму Джона Уэйна¹.

Я не собираюсь рассказывать о перипетиях фильма и не буду рассуждать об актерской игре, о которой почти бесполезно толковать. Я считаю своим долгом поговорить о смехе в зале. Сегодня смех в театре считается дурным тоном, когда его возбуждает нечто такое, что не предназначено для забавы. Острее всего смех в зале, конечно же, воспринимается в театре, где смех способен задеть за живое занятых в спектакле актеров, но даже в кино он бывает неприятен и непереносим, так что впечатление о хорошем фильме, бывает, часто портится, когда некоторые зрители начинают смеяться в самые неподходящие моменты.

Беда в том, что такого рода смех, начавшись, вряд ли прекратится. Первый смешок вызовет смех еще дюжины зрителей. Я присутствовала на премьерном просмотре фильма «Легенда об исчезнувшем городе»², где присутствовала разношерстная публика,

¹ Уэйн Джон (1907–1979) — американский киноактер. — *Прим. ред*

² «Легенда об исчезнувшем городе» («Legend of the Lost») — вестерн, поставленный в 1957 году Генри Хатауэем. Главные роли в фильме исполняли Софи Лорен, Джон Уэйн и Россано Брацци. — *Прим. ред.*

а не только критики. Когда миловидная Софи Лорен приподняла с лица капюшон туарега¹, зал взорвался смехом, от которого фильм так и не оправился. Они смеялись, когда мистер Брацци, глядя на кости отца, произнес: «Я знал, что он мертв. Они убили его. Но увидеть такое!..» Они загоготали, когда в лунном свете он коснулся спящей мисс Лорен и она спросила сонным голосом: «Что случилось, Пол? Ты хочешь поговорить со мной?» Они покатывались со смеху в своих креслах, когда искатели приключений обнаружили разрушенный город и один из них сказал: «Это город римлян». Второй отозвался: «Ты уверен?» Первый подтвердил: «Взгляни на архитектуру». Самое печальное, что руины были подлинные (съемки проводились в Лептис-Магна²), но к этому времени публика была не в том настроении, чтобы верить чему бы то ни было³.

Конечно, когда в зале нет ни актеров, ни посторонней публики, степень дозволенности восходящего переключения может быть весьма значительной. Например, частные киносеансы и просмотры телеспектаклей особенно чреваты восходящими переключениями.

Самым важным и неожиданным фактом, с которым мы постоянно сталкивались, изучая просмотр телепередач в сорока негритянских семьях, принадлежащих к низшему классу, было забавное общение зрителей с диктором и другими телеперсонажами: они вели постоянный шуточный диалог с телеизображением. Чернокожий зритель из низшего класса склонен персонифицировать героев, воспринимать телевизионные страсти близко к сердцу и активно вмешиваться в перипетии происходящего на экране как третья сторона или как полноправный участник действия. Развертывание телевизионного представления сопровождается со стороны зрителей всевозможными проявлениями остроумия и находчивости (они то бранят героя, то прямо отвечают на его вопросы, предупреждают о надвигающейся опасности, хвалят его и т. д.) — и все эти реакции возникают легко и непринужденно, с юмором, в индивидуальной манере. Так как большинство телезрителей этой категории вполне серьезно отождествляют себя с телегероями, непосредственность и живое участие негритянских телезрителей из низшего класса побудили нас обратить внимание и на другие факторы. Поскольку отношения с

¹ Туареги — этническая группа кочевников в Западной Африке. — *Прим. ред.*

² Лептис-Магна — древнее римское поселение в Ливии, на побережье Средиземного моря. — *Прим. ред.*

³ Lejeune C.A. Film column // The Observer. London. 1958. January 26.

героями экрана выражались в шутливой форме, они вызывали большое подозрение: наше исследование направляла идея, что юмор часто скрывает глубокую враждебность¹.

Такое понимание природы псевдокомического скепсиса с необходимостью ведет нас к заключению, что зрители, участвующие в массово-информационном взаимодействии, склонны переводить это отношение в конкретное, взаимное, личное общение. Хотя негр из низшего класса хорошо реагирует на экранного персонажа, он считает его «недотепой» и, по-видимому, убежден в том, что тот считает «недотепой» его самого².

4. По всей вероятности, нет такого вида деятельности, который в процессе своего осуществления не может выходить за установленные рамки и переключаться в другой регистр, однако отклонениям особенно подвержены спектакли, поставленные по заранее написанному сценарию, а также разного рода публичные состязания. Возможно, это происходит потому, что структура фреймов, свойственная этим видам деятельности, отличается особой сложностью. В таких случаях следует ожидать и соответствующих типов разрушения фреймов.

а) Рассмотрим, к примеру, традиционное разграничение между областью сцены и пространством, предназначенным для аудитории (audience region). «Непосредственные контакты», то

¹ Blum A.F. Lower-class Negro television spectators: The concept of pseudo-jovial skepticism // Blue-collar world / Ed. by A.B. Shostak, W. Gomberg. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1964. P. 431-432. Алан Блам продолжает: «Отношения, формирующиеся массовой информацией, имеют тенденцию порождать свой собственный мир: свою собственную действительность, события, роли и идентичности. Но этот мир представляет собой преимущественно «белый» космос, труднодоступный для негров. Когда телеэкран как бы приглашает негра спроецировать свое Я вовне, соотносить себя с какой-то ролью, личностью, событием или ситуацией, о которых он по опыту знает как о принадлежащих миру белых, он вынужден настраивать свой ум чрезвычайно односторонне, чтобы как-то очернить образ внешней реальности, противоречащий нормам отношений, в которые он включен. Будучи формой человеческого взаимодействия, массово-информационное отношение порождает свою собственную схему интерпретации, и эта интерпретация производна от точек зрения представителей белого общества и рассчитана на них. Каждый контакт, каждый момент взаимодействия между зрителем и исполнителем, его актерская имитация общительности и человеческой близости, его привлекательность и обаяние должны постоянно подвергаться пересмотру и переоценке. Негр не в состоянии воспринять цели взаимодействия, так как он даже при всем желании не способен полностью идентифицировать себя с реальностью массовой информации» (ibid. p. 433).

² Ibid. P. 432. Восходящее переключение, выраженное в диалогах, напоминает приемы восходящего переключения в «неожиданной развязке», типичной для скабрезных анекдотов.

есть обмен репликами между людьми, находящимися на сцене и в аудитории, считаются официально недопустимыми и выносятся за скобки представления. Очевидно, придерживаться такого порядка бывает нелегко.

Форест-Хиллз, штат Нью-Йорк, 2 сентября (Ассошиэйтед Пресс). Эрл Кочелл из Лос-Анджелеса был вчера исключен из теннисной ассоциации за неджентльменское поведение во время игры в среду с Гарднером Маллоем из Майами (штат Флорида) на национальном чемпионате по теннису.

Двадцатидевятилетний Кочелл выиграл первый сет у Маллоя и, потеряв подачу во втором сете, стал терять очки. Вероятно, подумав, что сет проигран, он начал бить по мячу левой рукой и вообще вести себя несерьезно.

Зрители засвистели.

Тут Кочелл стал кричать на них, а потом направился напрямик к судье. Он, было, схватил микрофон, но распорядитель игры пресек его попытку.

Тем не менее Кочелл продолжил выяснение отношений с публикой и без микрофона¹.

Тридцативосьмилетний Корнелл Макнейл, уроженец Миннеаполиса, прежде житель Клиффсайд-Парка (штат Нью-Джерси), а ныне проживающий в Риме, вчера вечером выступил в театре города Парма. Зрители восторженно ему аплодировали.

Однако на вечернем представлении в прошлую субботу, когда шла опера Верди «Бал-маскарад», зрители на протяжении первых двух актов неоднократно освистывали Макнейла и двух его итальянских партнеров тенора Флавио Лабо и сопрано Луизу Марагкиано.

В третьем акте свист в зале стал совершенно непереносимым, и Макнейл прекратил исполнять арию, умолк и оркестр.

Макнейл повернулся лицом к публике, прокричал «Basta, cretini!» (Хватит, идиоты!) и ушел со сцены.

Зрители ринулись к сцене. Многие прорвались за кулисы. В театр спешно прибыла полиция. Когда Макнейл вышел из своей уборной и столкнулся с разъяренными зрителями, началась потасовка².

Таково «обвальное» развитие ситуации. Следующий эпизод отличается от предыдущего только местом, временем и отчасти содержанием происходящего.

Привилегия знатных персон [получать официальные приглашения на казнь] соблюдалась все реже и реже. На казнь Генри Уэйнрайта в 1872 году лорд-мэр и шериф Лондона послали при-

¹ Associated Press release. 1950. September 3.

² San Francisco Chronicle. 1964. December 28.

глашения шестидесяти друзьям. Когда Уэйнрайта подвели к виселице и он увидел толпу зрителей, его лицо покрылось бледностью, однако он собрался с силами и произнес с презрением: «Что, сволочи, пришли посмотреть, как умирает человек?». Один из приглашенных рассказывал потом Генри Ирвингу о том шоке, который он испытал после этих слов: «Я был полностью подавлен, я почувствовал себя полным ничтожеством и с тех самых пор стыжусь самого себя»¹.

б) Еще один образец разрушения фрейма (frame break) специфичен для публичных представлений: исполнители могут терять контроль над своим поведением или действовать в режиме нисходящего переключения в те пограничные моменты, когда представление либо вот-вот начнется, либо вот-вот закончится. Это чревато неудачей в соблюдении ролевых предписаний (в том числе особенностей изображаемого персонажа) и отказом от исполнения. Иными словами, происходит разрушение скобок (bracket—break). Обратимся к примеру из области публичных состязаний.

Вчера вечером в Окленде на чемпионате Калифорнии была отменена двенадцатираундовая встреча боксеров-тяжеловесов.

Судья еще не дал сигнал к началу боя, когда Вилли Ричардсон, претендент на звание чемпиона, бросился на чемпиона Роджера Ришера и стал бить его ногами, целясь при этом в пах. Претендент был дисквалифицирован.

Когда судья вызывал боксеров в центр ринга, неожиданно сорвался со своего места тяжеловес из Сан-Хосе, которого Ришер нокаутировал 2 ноября, и без всякого предупреждения ударил противника ногой.

Несмотря на попытки ошеломленных секундантов и судьи Верна Байби удержать его, Ричардсон наскакивал на Ришера, который отступил в угол, прикрывая пах и морщась от боли.

Этот неожиданный эпизод на ринге сперва показался нам инсценировкой, и даже у самого Ришера, как он признался впоследствии, возникла мысль о «мистификации». Но когда взбесившийся Ричардсон опять рванулся в драку и попытался лягнуть Ришера, всем стало ясно, что дело серьезное, и многие зрители (в зале присутствовало тысяча четыреста зрителей), столпились вокруг ринга.

Ришер объяснил выходку противника тем, что Ричардсон знал, что он получит самую большую трепку в своей жизни. Поэтому, сказал чемпион, «он и вышел на матч в расслабленном состоянии, как будто вареный. Естественно, он запаниковал и потерял контроль над собой. Наверно, если бы я перепугался так же, как он, я сделал бы то же самое»².

¹ Atholl J. Shadow of the gallows. London: John Long, 1954. P. 86—87.

² Репортаж Джека Фиске: San Francisco Chronicle. 1964. February 11.

в) Публичным представлениям присущи не только характерные разрушения фреймов, но и действия, предотвращающие их разрушение. Здесь требуется пояснение.

Ранее было указано, что сценические персонажи ведут себя так, как будто не замечают, что публика видит все, что они делают. Подобно тому, как актеры имеют право и обязаны поддерживать эту фикцию на протяжении «внутрифреймового» периода, зрители в течение того же времени могут вести себя так, словно их реакции не слышны на сцене. Кто-то из зрителей может разрыдаться или расхохотаться, то есть выйти из установленных рамок, но это считается не *действительным* сбоем театрального фрейма, а лишь сопереживанием, созвучным замыслу пьесы. На рок-концертах позволительны любые, даже самые крайние выражения чувств. Аудитория имеет большую степень свободы вести себя таким образом, потому что при сохранении фикции обособленности мира персонажа от мира аудитории подобные всплески эмоций суть часть не принимаемой во внимание внесценической реальности и они могут толковаться как не имеющие практического значения для сцены в той же степени, в какой сценическое действие может трактоваться как что-то происходящее в действительности. Если актеры не подают виду, что замечают аудиторию, можно справиться даже с неодобрительными реакциями зала. Не замечать происходящего вне сцены легко, поскольку все, что происходит с аудиторией *на протяжении* спектакля, остается вне фрейма, поддерживаемого сценическими персонажами. Но если какой-либо зритель заставит актеров сорваться, произойдет настоящее крушение фрейма.

Во вторник вечером, когда в театре Каррэна уже минут пять шел второй акт пьесы «Это любовь», произошло неожиданное событие: в третьем ряду вскочил на ноги какой-то зритель и заорал: «Боже мой! Разве это театр?» Спектакль прервался, исполнителей трясло, пока он пробирался между рядами... Затем он побежал на спектакль «Камелот» в театр Джери — совсем рядом, на этой же улице¹.

Здесь было бы полезно присмотреться к специфическому типу публики, с которой имеют дело радио и телевидение, — это живая студийная аудитория. Аналогичного типа публика присутствует на викторинах, встречах, ток-шоу и прочих программах «с участием» зрителей, которые пользуются теми же

¹ Репортаж Херба Казна // San Francisco Chronicle. 1964. November 6.

правами, что и театральная публика, то есть могут наблюдать [за происходящим на сцене] словно из-за зеркальной перегородки. Но в данном случае эти возможности расширяются. Всякий раз, когда кто-то из зала или исполнителей шоу допускает хотя бы незначительный промах, тем самым ставя себя или других в двусмысленное положение, аудитория обычно реагирует взрывом смеха, как будто бы отодвигая все соображения тактичности. Промах может быть определен здесь как некий комический поворот событий, неожиданный эпизод, обнаруживающий несерьезные стороны *Я* (self). В той степени, в какой возбуждаемый в публике смех можно истолковать как одобрительный и «внефреймовый», это *Я* представляет собой своего рода материал для использования.

Та же схема откровенного смеха применяется к зрителю или слушателю (или, если угодно, против него), которому по тем или иным причинам дают возможность выступить перед аудиторией и который не умеет говорить и вести себя так, как предписывают стандарты радио- и телепередач. (Соответственно аудитория иногда реагирует на его выступление беспричинным смехом, тем самым показывая, что неловкость, которая могла бы вызвать недоумение у «внефреймовых» наблюдателей, все-таки достигла определенной цели и ничего серьезного не случилось.) Выраженное стремление ведущего передачи вовлечь в действие конкретных членов аудитории для того, чтобы вызвать отклик или ответить на реплику, не рассматривается в таких случаях как разрушение фрейма поведения, поскольку объект, к которому адресуется ведущий, становится — в силу того, что именно к нему обращается ведущий, — временным членом состава исполнителей, то есть сценическим исполнителем¹. Если бы исполнитель («выдернутый» из аудитории или

¹ Решение актера напрямую обмениваться репликами с каким-нибудь человеком из публики во время развертывающегося по обычной схеме спектакля — дело очень серьезное, поскольку в этом случае образ персонажа, которого он должен играть, должен быть полностью вынесен за рамки [поведения актера], и если такое выключение происходит, фундаментальный смысл всего спектакля состоит в том, чтобы поддержать ту сферу бытия, в которой живут изображаемые характеры. По мере скатывания (если позволительно такое выражение) представления к уровню телевизионных ток-шоу, исполнитель все более и более принимает свой обычный облик, а аудитория приобретает право на попытку пробиться [в сцену] (и, соответственно, дополнительную обязанность принимать как должное попытки исполнителя пробиться к ней). Взаимосвязь этих изменений понятна: происходит сдвиг от более или менее отстраненного от аудитории сценического персонажа к представлению самого себя в несерьезной игре.

официально занятый в представлении) обиделся на откровенный смех аудитории, на него, вероятно, стали бы смотреть как на самое ничтожное посмешище, как на человека, совершенно лишенного чувства юмора. Он мог бы обижаться лишь в том случае, если бы был участником реального взаимодействия, не имеющего отношения к сцене, в том месте, где на него распространяются нормы тактичности, и само это обстоятельство предполагало бы выход за пределы фрейма (*misframing*) «несерьезного» Я, которое выражалось в его поведении. (В таком случае основное правило поведения временных исполнителей — не стремиться вести себя так, как надо, а с юмором воспринимать реакцию аудитории на их ляпы, и именно это правило они почти всегда соблюдают.) Таким образом, все эти шоу обладают свойством постоянного преобразования сцены, которое обеспечивает возможность комических превращений; и если бы ведущий или официальный гость студии пожелал сказать нечто «серьезное», то есть нечто такое, что могло бы быть воспринято, как то, что обычно говорится в реальном (а не игровом) взаимодействии, пришлось бы на время вводить специальные кавычки, как бы выделяющие то, что должно говориться вне фрейма¹.

В подтверждение этих общих рассуждений о возможностях аудитории можно привести дополнительный аргумент, раскрывающий специфическую сторону проблемы. Как уже упоминалось, любительские и профессиональные виды спорта имеют одно интересное общее свойство: на них можно смотреть. Они принадлежат к «открытым» видам деятельности. Частное лицо, собирающееся сделать первый удар в гольфе или спуститься на лыжах со склона, вынуждено мириться с зеваками (если есть хоть малейшая возможность для наблюдения) точно так же, как это делают профессиональные исполнители, работающие на публику. Однако, если бы тот же человек сидел на скамейке в парке и читал книгу или разговаривал с другом, идя по улице, он был бы более или менее защищен от излишнего любопытства, по крайней мере на него не таращились бы так, как таращатся на спортсменов и актеров, поскольку пристальное рассматривание (*staring*) в большинстве случаев воспринимается как вторжение на чужую территорию, как наглость, враждебный выпад. В чем же причина столь разного восприятия?

¹ Описано в неопубликованной статье Элен Хоуган: Hogan H. Some bracketing devices used on television talk shows. Unpublished paper. University of Pennsylvania, 1970.

В том, думаю, что, занимаясь спортом, человек действует во фрейме, в котором не востребована серьезная сторона его социального Я и в котором место будничных дел целиком и специально занимает царство игры. В этом царстве серьезное Я спортсмена-любителя и серьезные Я зевак выносятся за пределы спортивного фрейма, не присутствуют в нем, не должны быть видимы [посторонним]. Если наблюдатели не находятся во фрейме, спортивный игрок имеет право поддерживать воображаемую картину (fiction) и действовать так, словно зрителей вовсе нет, то есть он действует точно так же, как актер на сцене¹. (Стоит упомянуть о доверительной манере, в которой обмениваются любезностями теннисисты, совершенно пренебрегая при этом присутствием сотен зрителей на трибунах.)

Уже говорилось, что находящиеся в аудитории часто имеют право кричать или смеяться, выходя тем самым из фрейма; подобное ослабление дисциплины, даже известная развязность поведения становятся возможными тогда, когда предполагается, что публика и сценические персонажи не принадлежат к одной сфере [опыта]. Где еще встречается эта развязность?

Втянутые в неинсценированное, подлинное взаимодействие с индивидами значительно сниженного статуса, мы часто считаем себя вправе подсмеиваться над тем, что кажется нам нелепым в их поведении. Показательный пример — наше обращение с маленькими детьми. Неудержимый смех или улыбки над тем, что дитя безуспешно пытается делать или ведет себя совершенно по-детски, на самом деле не что иное, как обычная манера взрослых смотреть на детей как на объект для инсценировки разговора: мы часто начинаем с нарочитого вовлечения их в разговор как его полноправных участников, но как только этот заряд великодушия иссякает, мы цепляемся за любую детскую промашку как за повод прекратить разговор и

¹ Профессионалы в командных видах спорта часто демонстрируют чрезвычайную решимость и целеустремленность в игре, проявляя при этом подлинную страсть, так же поступают их болельщики. На этом основании можно считать, что игра для них поистине серьезна (что не удивительно, если принять во внимание связанные с нею доход и престиж). Но возможно и другое истолкование тех же фактов. Профессиональный спорт может стать делом всей жизни, тем не менее, в общем и целом, спортивные мероприятия институционально определяются как часть несерьезной, досуговой (recreational) жизни. Поэтому страсти, которые возбуждают участников состязаний, не захватывают по-настоящему серьезные стороны Я. На этом и зиждется привилегия играть с полной отдачей сил. Обоснование же такой отдачи — дело другое, и здесь следует учитывать немалые вознаграждения, получаемые профессиональными спортсменами.

тем самым освободиться от заботы поддерживать видимость равноправного участия в социальном взаимодействии. В итоге дети превращаются в исполнителей, а мы считаем себя вправе оставаться зрителями. Можно веселиться, слушая речь иностранца, коверкающего наш язык, — это еще один пример реакций того же рода. Но, как кажется, самый выразительный пример даруют нам королевские особы, которые, казалось бы, больше всех должны быть снисходительными к слабым, а самыми слабыми, по всей вероятности, являются туземцы.

Кота Кинабалу, Малайзия (ЮПИ). Туземец из племени Мурут, метатель смертоносных дротиков из духовой трубки, сегодня упустил свой шанс впечатлить королевскую семью Британии, посетившую столицу Борнео.

По просьбе принца Филиппа туземец взял в руки духовую трубку, чтобы продемонстрировать свое искусство. «Дорогой, будь осторожен, стрелы отравлены», — сказала мужу королева Елизавета. Местные чиновники, сопровождавшие королевскую чету и их дочь, принцессу Анну, спешно расчистили площадку и соорудили мишень из попавшейся под руку пустой картонной коробки.

Воин первобытного племени, в одной набедренной повязке, прицелился и мощно дунул в длинную трубку. Никакого результата. «Может, она засорилась?» — наивно предположил принц Филипп. Туземец постучал концом трубки о землю, пытаясь поправить застрявший отравленный дротик.

Потом он снова поднес трубку ко рту и дунул изо всех сил. Но и в этот раз дротик не пожелал вылететь. Воин с видом крайнего отчаяния ко всему происходящему отказался от дальнейших попыток и величественно удалился. Королевская семья расхохоталась¹.

5. Выше мы показали, что разрушение фрейма является следствием дезорганизации взаимодействия индивида с другими людьми или изменения ключа (key). Можно также предположить, что человек способен выходить из одной первичной системы фреймов (независимо от того, является она преобразованной или нет), чтобы фактически вести себя в соответствии с предписаниями совершенно иной системы фреймов. Так, автомобилисты *иногда* доходят до такой степени озлобления, что начинают преследовать другого водителя или пешехода с намерением навредить обидчику. Хоккеисты порою забывают стилизовать агрессивные действия под целесообразные игровые приемы и используют свои клюшки в качестве дуби-

¹ The Evening Bulletin. Philadelphia, 1972. February 28.

нок. Аналогичным образом теряют контроль над собой и игроки в бейсбол.

Однако такого рода аргументация не вполне убедительна. За многими очевидными изменениями в первичных системах фреймов скрывается сдвиг иного рода: от подавляющей и сдерживаемой реакции в пределах фрейма к «более непосредственной» реакции, то есть менее расслоенной реакции при тех же рамках поведения [within the same terms]. Когда голодный человек набрасывается на еду, пренебрегая всеми условностями, когда непреодолимое сексуальное влечение переходит в насилие, когда, пробираясь к выходу, человек впадает в панику и начинает прорываться сквозь толпу, когда изысканный обмен колкостями превращается в ругань, — во всех случаях срыва мы видим нечто подобное нисходящему переключению (downkeying), где устраняются внешние проявления сдержанности.

Один пример. Рассказывают, что в 1947 году, путешествуя по Америке, наследный принц Саудовской Аравии эмир Сауд побывал в Голливуде. Это событие дало повод позабавиться одному шутнику, некоему Джиму Морану. Однажды вечером, когда настоящий принц уже уехал, Моран и несколько его друзей заказали ужин в ресторане от имени Сауда и его свиты и пришли переодетыми в высокопоставленных арабов.

Выбрав момент, когда шум в зале стих, принц что-то сказал повелительно одному из своих слуг. Тот низко поклонился и подошел к эстраде. Со страшным акцентом он сообщил [руководителю оркестра] Джерри Уолду, что Его Королевское Высочество изволит послушать «Начнем танцевать бегуэн»¹. Желание принца было немедленно выполнено. Оркестр сыграл этот номер, и наследный принц важно кивнул в знак одобрения. Потом он извлек из-за пояса сафьяновый мешочек, открыл его и высыпал на стол драгоценные камни, пошуровал ими, явно выбирая самый лучший. Он остановился на камне (тридцатидолларовом аметисте), который показался всем огромным бриллиантом. Что-то бормоча, он вручил его слуге, и тот снова проследовал к эстраде и презентовал драгоценность мистеру Уолду. По залу прошел взволнованный шепот — никто не хотел упустить ни одной мелочи из происходящего.

Наконец, наследный принц решил, что пришло время закончить ужин. Он хлопнул в ладоши. Один из слуг поправил королевское облачение. Принц и его свита поднялись с мест. Танцевальная площадка была свободна, так что королевская компания проше-

¹ Бегуэн — испано-американский танец, разновидность румбы. — *Прим. ред.*

ствовала через нее к выходу. Все глаза в зале были прикованы к ним. Вдруг раздался сухой дробный стук: сафьяновый мешок упал и раскрылся, драгоценности раскатились по натертому до блеска полу. Монаршая свита было остановилась, и слуги начали собирать с пола драгоценности. Но Его Королевское Высочество повелительно рявкнул, властно махнул рукой, и четверо арабов продолжили шествие к дверям, оставив драгоценные камни на полу. Высыпавшись из мешка, они раскатились по всему залу, который мгновенно превратился в сумасшедшую свалку. По полу ползали голливудские звезды, чьи имена были у всех на слуху, мужчины и женщины. В этом ералаше были опрокинуты все столы и стулья, в общей возне участвовали и некоторые официанты. «Наследный принц» и его люди даже не оглянулись. Они торжественно вышли из ресторана, сели в лимузин и быстро уехали. Шутка удалась¹.

Здесь уместны два замечания. Во-первых, свалку (если она действительно произошла) можно рассматривать как неожиданное изменение в системе фреймов у ресторанной публики: резкий переход от застольной беседы в ночном клубе к грубой возне в попытке первым схватить то, что казалось дорогим предметом. Даже если предположить, что сам вид драгоценностей, рассыпанных на столе в начале вечера, разжег корыстные желания, которые до определенного времени сдерживались, то после того, как мешок «саудовского принца» оказался раскрытым, осуществилось нисходящее переключение этих предшествующих желаний — нисходящее переключение к открытому, непосредственному действию.

Второе замечание касается того общеизвестного обстоятельства, что популярные сочинения (некоторые из них цитировались в этом исследовании) и апокрифические истории, передаваемые в устной традиции, переполнены героями или злодеями, разрушающими фреймы. Фактически вряд ли найдется сказка с моральным подтекстом, которую нельзя довести до высшей точки сюжетного напряжения и осмыслить путем указания на резкое разрушение фрейма, целенаправленно полагаемое в действиях персонажей. Поэтому независимо от того, насколько распространены такого рода «опрокидывания» ситуаций (topplings) в обыденной жизни, представление о подобных взрывных эффектах обуславливает способ, с помощью которого мы создаем картину межличностного общения.

¹ Smith H.A. Some shots that found their marks // The double dealers / Ed. by A. Klein. Philadelphia: J.B. Lippincott Co., 1958. P. 53–54.

Этот второй способ [разрушения фреймов] заслуживает особого внимания. С учетом того обстоятельства, что процесс фреймирования предстает здесь, как правило, в свернутом виде, можно ожидать постоянных переключений этих настроенных разрушений фрейма (*rekeying of keyed breakes*). К примеру, на съемках телепередачи «Будь круче!», когда «гостем» телепередачи Дона Адамса был Дон Риклс, у обоих шпионов, одетых, как положено, в черное, все должно было по сценарию получаться шиворот-навыворот, однако получилось так, что они сами не смогли удержаться в рамках фрейма и постоянно хохотали. В июле 1968 года Дон Адамс и Дон Риклс были приглашены в качестве «гостей» на телешоу Джонни Карсона¹. Там показали отснятый киноматериал, свидетельствовавший о самом что ни на есть настоящем разрушении фрейма. Увидев запись, все три актера оторопели. При просмотре записей репетиций и сценической версии передачи публика в студии Карсона вообще перестала понимать происходящее. Несомненно, телевизионная аудитория может видеть только отснятые кадры неадекватной реакции (*flood-out response*) аудитории на киноматериал с записью неадекватных реакций актеров, и этот слой киноизображения еще более отдален от реальных событий, чем исполнители и публика, находящиеся в студии. Стоит заметить, что исходное разрушение фрейма было наиболее «спонтанным» и незапланированным действием из всего происходившего, — поэтому мы можем считать его «действительным», «настоящим», «буквальным» разрушением фрейма, хотя изображения Дона Риклса и Дона Адамса в качестве шпионов (даже в наше развеселое время) достаточно нереальны.

¹ Телепередача «Будь круче!» создана в 1965 году режиссером Дэном Мелником как пародия на всеобщее увлечение шпионскими фильмами. Ведущим передачи одно время был Дон Адамс, известный комедийный актер. Дон Риклс, Джонни Карсон — американские киноактеры, популярные в 1960-е и 1970-е годы. — *Прим. ред.*

Производство негативного опыта

I

Погружаясь в поток организованной деятельности, человек старается сохранить контроль над своей спонтанной вовлеченностью в этот процесс. Степень вовлеченности варьируется от скуки (включая такую ее разновидность, как защитная реакция на вынужденное занятие) до почти полной поглощенности работой. Наряду с эмоциональным резервом (в какой бы мере он ни проявлялся) для успешного управления деятельностью, вероятно, необходим и определенный когнитивный резерв: хотя бы тень сомнения относительно системы фреймов и ее преобразований, пусть поверхностная готовность к возможному переопределению фрейма и т. п., — и этот резерв также варьируется, подобно эмоциональному.

Когда человек, понимая смысл своей деятельности, по каким бы то ни было причинам нарушает ее фрейм, происходит резкое изменение характера поглощенности делом и уверенности в нем. Тогда резервы, необходимые для осуществления деятельности, внезапно пропадают, и в какой-то момент человек оказывается в затруднительном положении: не располагая достаточными резервами, он должен вникать и в обстоятельства и причины своей неспособности сохранять соответствующую линию поведения. Каковы бы ни были его резервы и дистанцированность от предшествующих событий, после нарушения фрейма они хотя бы временно утрачиваются вместе с сознательным контролем над происходящим. Не располагая обычными средствами защиты, человек сразу же попадает в затруднительное положение. Стремясь занять устойчивую позицию в определенных обстоятельствах с помощью соответствующего фрейма, он обнаруживает, что необходимый фрейм отсутствует или же фрейм, который казался вполне пригодным, перестает работать. Бывает и так, что человек не в состоянии принять обязательства, предписываемые фреймом, который явно пригоден для данной ситуации. Человек теряет способность понимать события и адекватно на них реагировать. Он путается в ситуации. Непосредственный опыт — ходы, которые жизненная ситуация раскрыва-

ет перед ним, а также все, чем он может ответить, — изначально предполагает выраженность в некоторой форме даже тогда, когда эта форма задана лишь в своих предварительных очертаниях, но если такой формы не находится, то нет смысла говорить и об опыте. Реальность здесь аномически вибрирует и становится обманчивой. Человек приобретает «негативный опыт» — негативный в том смысле, что его содержание возникает из того, чего на самом деле не существует, что не является организованной и организационно подкрепленной реакцией [на ситуацию].

Отметим здесь, что при анализе фрейма непосредственно межличностный характер взаимодействия не является техническим ограничением: свойственные межличностному взаимодействию оценки, конечно, присутствуют, но они могут основываться или на непрямом, опосредованном участии, или на непосредственном восприятии эпизодов и сцен взаимодействия. Но когда рассматривается степень вовлеченности участников деятельности, то характер взаимодействия лицом к лицу в гораздо большей мере становится ограничивающим фактором. Когда же исследование сосредоточено на переживаниях негативного опыта, приходится рассматривать исключительно те случаи, в которых непосредственно участвуют двое или более лиц, иными словами — «социальные ситуации». Можно считать фактом, что порядок, подрывающий ощущение уверенности в понимании происходящего, основан на присутствии других людей. Главное исключение из этого правила (которое будет интересовать нас в дальнейшем изложении) составляют фрагменты социальных ситуаций, изображаемых в кино, телепередачах и печати и созданных для коммерческих целей. Эти выдуманные ситуации являются действительно социальными, но только однажды созданными в отдалении от конкретного зрителя, что, конечно, не мешает ему иметь о них собственное мнение.

Поэтому при нарушениях фрейма событий надо, как правило, присматриваться к феномену соприсутствия людей лицом к лицу — контексту для проявлений негативного опыта. При ближайшем рассмотрении становится ясно, что при достаточно сложной организации дезорганизация может возникать сама по себе.

Когда человек «выходит из себя» (*floods out*), он старается не показывать, что именно вызвало недоразумение и замешательство. Он прерывает поток деятельности, переворачивает

карты и добивается остановки в развитии дискредитирующих событий, хотя бы временной. Этим он защищается от явного признания сути случившегося¹. Человек временно выходит из игры и тем самым сохраняет за собой возможность вернуться в ситуацию впоследствии. Более того, якобы отказываясь таким образом от всякого контроля над ситуацией, он усиленно демонстрирует, что способен поступать честно и прочувствованно и в известном смысле достоин доверия, так как, если станет очевидным, что в данный момент ты не в состоянии выработать план действия, едва ли окажешься заподозренным в злоумышлении. И вдобавок к представлению себя (как можно думать) бесхитростным и неконтролируемым, он также выставляется тем, кого провели, перехитрили, тем, для кого обстоятельства оказались не по зубам. Конечно, такое поведение может выглядеть явно вызывающим для людей, из-за которых человек утратил самоконтроль, и отчасти для наблюдателей ситуации.

Существуют и другие точки зрения на дезорганизацию процесса взаимодействия. Если человек по роду занятий должен сделать так, чтобы большинство участников было интенсивно вовлечено в происходящее, то, вполне возможно, ему придется довести дело до точки, в которой увлеченность некоторых людей превысит допустимые рамки. Для немногих полная вовлеченность будет означать сверхвовлеченность. По существу, сам факт, что эти «немногие» не в состоянии держать себя под контролем, может восприниматься как сигнал, что «многие» полностью поглощены происходящим. Так, например, целью ведущих рок-концерты может быть периодическое доведение публики до такой степени возбуждения, когда она чуть ли не разносит стены, затем идет спад — до организации следующего энтузиастического всплеска². Аналогичным образом, если жестокое цирковое зрелище задумано так, чтобы шокировать большую часть аудитории, то кое-кто испытает такой ужас, что покинет зал³. Точно так же, если надо, чтобы

¹ См.: Goffman E. Embarrassment and social organization // Goffman E. Interaction ritual: Essays on face-to-face behavior. Garden City, NY: Doubleday & Company, Anchor Books, 1967. P. 11–112.

² Рекомендовано Ральфом Глисоном, знатоком этой формы поведения. См.: Gleason R. Twisters audience grabs the show // San Francisco Chronicle. 1962. 29 January.

³ См., например: Mannix D. Memoirs of a sword swallower. New York: Ballantine Books, 1964. P. 140–141.

головокружительная езда на ярмарочных аттракционах создавала ощущение сладостной жути (что Роже Кайе¹ называет *une sorte de panique voluptueuse*², то, вероятно, следует допустить, что некоторые зрители испугаются по-настоящему и сочтут это переживание чересчур сильным. Следовательно, как минимум в сфере организованных развлечений чрезмерные реакции и выходы отдельных лиц не являются признаком общей дезорганизации поведения, но, скорее, несущественным побочным продуктом управления данным мероприятием.

Теперь, наконец, займемся центральной для этой главы проблемой — организационной ролью дезорганизации. Как отмечалось, когда люди наблюдают другого «со стороны» (в принятом фрейме), их действие характеризуется своеобразным букетом эмоционального сочувствия и познавательных установок. Если наблюдаемый теряет душевное равновесие, это, вероятно, как-то затрагивает наблюдающих. И именно то, что тяготит психику наблюдаемого, может оказаться оптимальным для вовлечения в события наблюдателей — имеются в виду события, вызывающие обеспокоенность по поводу правильности их фрейма. Возможно, наблюдатели будут выбиты из режима вовлеченности, как и сам наблюдаемый, разрушивший фрейм событий, но зато они будут вовлечены в ситуацию, в которую попал данный человек. (Сотни различных примеров с очевидностью показывают, что пассивное участие вовсе не так пассивно, как можно было бы думать. Если зрители смеются, когда клоун неожиданно спотыкается и шлепается на арену, то причина смеха состоит в том, что они проецируют схему своей мышечной координации и способность чувствовать на движения клоуна и обнаруживают, что их ожидания относительно способности клоуна управлять своими действиями, их предвидение фрейма дальнейших событий нарушены. В этом смысле наблюдение является действием.) Кроме того, ни для кого из занятых в представлении происходящее не является неожиданностью, неожиданность происшествия отнесена здесь исключительно к зрителям, которые формально не участвуют в сценическом действе. Поэтому их спонтанная реакция (*flooding out*) не влечет за собой никаких последствий. Они никому и ничем не обязаны. Очевидно, и для человека, разрушившего

¹ Кайе Роже (1913—1978) — французский писатель и антрополог, автор книг по истории и теории культуры. — *Прим. ред.*

² Видом панического сладострастия (*франц.*). — *Прим. ред.*

фрейм событий, и для наблюдателя сбой (dislodgement) может быть весьма кратковременным, но (и это можно доказать) даже такое освобождение от прежнего фрейма оставляет возможность каждому психологически опять включиться в него и почувствовать себя более непринужденно, чем ранее.

В этой связи представляют интерес злоупотребления, происходившие на телевикторинах в конце 1950-х годов¹. Продюсеры таких шоу, стремясь максимально увлечь аудиторию, подбирали участников, характер и поведение которых казались им соответствующими целям викторин. Учитывая огромные усилия, затраченные на поиски «правильного» кандидата, им казалось естественным готовить его к выполнению задачи телевикторины, то есть вести себя так, чтобы возбудить и увлечь аудиторию. Между прочим, эта задача выполняется наиболее успешно, когда правильные ответы на каверзные вопросы заранее никому не известны, — именно это и поддерживает напряжение спектакля. Поэтому, пытаясь найти правильный ответ, кандидат столь впечатляюще изображал крайнее напряжение сил, что доходил до разрушения фрейма, то есть вел себя не вполне адекватно ситуации. Так или иначе, он убеждал аудиторию, что идет «настоящее» состязание умов, и стимулировал ее активнее включаться в игру.

Интересную иллюстрацию нарушений фрейма, стимулирующих вовлеченность наблюдателей, можно обнаружить в практике, весьма характерной для драмы, то есть в присваивании персонажам различных уровней информированности: одни действующие лица пьесы опутывают «ничего не подозревающих» других сетями обмана. Обманщики, конечно, могут быть восприняты и в качестве обманщиков в том или ином проявлении соответствующих свойств. Обычно аудитория находится в курсе некоторых секретов сценического действия, но редко может представить себе все сюжетные ходы. В последнем акте фрейм действия окончательно проясняется, и этот момент включает в себе потрясения, огорчения и сюрпризы для действующих лиц. Аудитория захвачена и увлечена такого рода развязкой. (Дополнительный источник увлеченности, как мы увидим позже, состоит в том, что аудитория, которая ее испытывает, способна проникать своими переживаниями и за декорации, даже за двойные декорации.) Нечто подобное обна-

¹ См., например: TV quiz business is itself quizzed about fix charges // Life. 1958. September 15; Quiz scandal // Time. 1958. September 8; Gould J. Quiz for TV: How much fakery // The New York Times Magazine. 1959. October 25.

руживается в романах и других вымыслах. В таких сценариях комические герои обычно попадают в ситуации, где вынуждены поддерживать замысловатую, рискованную, но безобидную фальсификацию, которая вскоре разоблачается, а негодяи столь же рутинно пытаются всячески подкреплять серьезный обман лишь для того, чтобы в конце концов быть полностью разоблаченными и опозоренными. И комик, и злодей — оба подвергаются разочарованию, но не разочаровывают читателей: те же, напротив, получают нечто весьма увлекательное.

Поведение человека, который выходит за пределы фрейма (floods out), может быть не просто дезорганизованным само по себе, но и дезорганизовывать других людей. Но это лишь полдела. Разрушение фрейма не ограничивается индивидуальной неудачей и влечет за собой нечто большее.

Если расшатать, поставить под сомнение весь фрейм взаимодействия, это может привести к разрушению прежних форм вовлеченности участников и дистанций между ними; в любом случае здесь возможны принципиальные изменения в содержании переживаемого опыта. Что именно *испытывают* в таких случаях, с трудом поддается определению, однако можно сказать, что не включается в опыт. Это прежняя уверенность в понимании происходящего. Поэтому мы опять имеем дело с негативным опытом.

Рассмотрим еще одну проблему. По-видимому, незначительные нарушения фрейма принимаются без особых осложнений, хотя бы потому, что они, похоже, только подтверждают непрерывность и действенность установившегося фрейма. Безотчетное следование некоторой линии поведения (disattend track) весьма располагает ко многим «выходящим из фрейма» поступкам, если только они «правильно» приглушены, то есть совершаются в рамках, позволяющих не привлекать внимания окружающих. Умышленная маскировка действий позволяет такие послабления. Например, обмен заговорщическими знаками между друзьями на официальных собраниях одновременно может служить средством выхода из фрейма и одновременно позволяет остаться внутри его. Практически в любой ситуации есть моменты, когда участники могут на миг выйти из действующего фрейма. Следующий пример из неопубликованной статьи о требованиях к ролевому поведению натурщиц перед художниками надо расценивать с точки зрения негласного обязательства, по которому учащиеся должны избегать взгляда модели, когда она позирует обнаженной.

Если она невольно ведет себя так, что это несовместимо с образом «модели как эстетического объекта», — зевает, почесывается и т. п., что обнаруживает существование тела со всеми его физиологическими функциями, модель может нейтрализовать эти невольные проявления либо игнорируя их, либо вступая в сговор с аудиторией с помощью заговорщической улыбки — мол, «все мы человеки»¹.

Это точно такое же освобождение от моральной ответственности, какое иногда пытается изобразить исполнитель в ответ на критический выпад или другое неуместное событие, которое подвергает испытанию способность аудитории и исполнителя не привлекать внимания к огорчительным моментам их взаимодействия. Ведя себя так, исполнитель рискует лишь допустимым нарушением фрейма в надежде быстро восстановить первоначальное определение ситуации, но теперь уже меньше привлекая нежелательное внимание. (Именно такая возможность и другие эпизодические проявления сообразительности *ad hoc* отличают настоящего театрального и эстрадного артиста от его собрата в кино: последний жестко ограничен рамками жанра и ничего не может сделать, чтобы обуздать своеобразие публики.) Поэтому даже участники показательных соревнований или матчей могут находить приемлемым (хотя и не всегда эффективным) бороться с происшествием, просто признавая его на какой-то момент. Понятно, что может случиться (и случалось), если во время турнирного матча маленькая девочка окажется на теннисном корте перед полными трибунами: наверное, ближайший игрок остановит игру ввиду чрезвычайного события, которое вряд ли может не привлечь внимания публики, и, низко наклонившись, предложит свою ракетку девочке.

II

Учитывая существующее разнообразие функций негативного опыта, нетрудно предвидеть целенаправленные усилия, которые необходимы, чтобы переживать такие состояния. Далее я хочу сделать обзор некоторых узлов негативного опыта, помня, что во многих случаях в позитивных категориях возможно выразить не то, что именно он собой представляет, а лишь то, чего в нем не достает или каким образом он дезорганизован.

1. Встречи людей лицом к лицу: переживания негативного опыта занимают заметное место в организации неинсценированного вербального взаимодействия, но, возможно, не главное.

¹ Frederickson V.M. The modeling situation: A structural analysis. Unpublished paper. University of California. Berkeley, 1962.

а) Поддразнивания и подкалывания: один человек пытается словесными и физическими актами более или менее вывести другого из границ самообладания и самоконтроля, часто для потехи соучастников¹. В этом случае у мишени насмешек статус полноправного участника временно отнимается (нередко при ее же частичном содействии), — в сущности, для того, чтобы вовлечь тех людей, которые наблюдают за ходом поддразнивания. Примеры этого — разные «задирания» и «обзывания»; таковы отчасти традиционные розыгрыши, чудачества и т. п., так как даже при излишне серьезном погружении жертвы подобных затей в разыгранный, сфабрикованный мир свидетели готовы участвовать в досаде, которую, по их ожиданиям, будет испытывать жертва после прояснения фрейма событий. Возможно, самые простые примеры в этой сфере — вопросы с подвохом, практикуемые молодежью: когда дан напращивающийся ответ, он задним числом придает и вопросу, и ответу другой смысл, переводит их в иной фрейм значения, в результате чего допускаются такие вольности в отношении отвечающего, на какие в обыкновенных условиях задающий вопросы никогда бы не осмелился². Сюда же относится и практика притворного поведения, когда шуточное высказывание воспринимается как серьезное или, наоборот, серьезное заявление принимается за шуточное, и это вынуждает жертву розыгрыша прилагать напрасные усилия для «прояснения фрейма» своих высказываний, чтобы в итоге внезапно обнаружить, что этот фрейм ясен и без него³.

¹ В американском обществе принято считать, что женщины, в отличие от мужчин, способны краснеть или реагировать на поддразнивания другими столь же заметными эмоциональными проявлениями.

² Образцы вопросов с подвохом приведены в книге: Opie I., Opie P. *The lore and language of schoolchildren*. London: Oxford University Press, 1967. P. 57–72.

³ Хотя поддразнивание, в общем, имеет простую трехролевою структуру — мишень насмешек, насмешник и зритель, любующийся, как жертва выходит из себя, — и хотя ареной упражнений обычно служит неформальный разговор, возможны и более сложные фреймы переживания подобного опыта. Так, два актера, играя характерные роли, могут дразнить и пытаться вывести друг друга из равновесия произносимыми вполголоса колкостями, которые совершенно не соответствуют характерам сценических персонажей. Приятели из публики тоже, бывает, дразнят исполнителей. Я знал одного дельца из Вегаса, который хвастался, что, поссорившись с танцовщицей, с которой жил, он целовал ее на прощание и при этом всасывал в рот ее вставной передний зуб. В таких случаях она была вынуждена танцевать, держа губы плотно сжатыми. Он регулярно садился в первые ряды и строил ей гримасы, чтобы рассмешить.

Следовательно, в жизни имеются словесные приемы, применяемые людьми для создания фрейма взаимодействия, который можно нарушить, или для нарушения уже устоявшегося фрейма, и все это ради момента негативного опыта, достигаемого в результате.

б) Вторая область проявлений негативного опыта — это специальные процедуры «стрессового убеждения» (stressful persuasion). Практика полицейских допросов, сеансов психотерапии и политико-идеологического накачивания малых групп требует сосредоточения на явлениях и мелочах, обычно не привлекающих внимания или не раскрываемых вплоть до момента, когда субъект обработки «теряет контроль над ситуацией», в том числе над информацией и отношениями с присутствующими, в результате чего становятся вероятными саморазоблачение и изменение взаимоотношений¹. Лица, заинтересованные в быстром успехе ухаживания, могут использовать аналогичные приемы, особенно побуждение к автобиографическим признаниям, обычно утаиваемым от новых знакомых. И при таких обстоятельствах результатом общения оказывается избавление информанта от прежних социальных дистанций.

По поводу психотерапии здесь уместен специальный комментарий. С точки зрения скептика, ценность психотерапии подвержена самым разным сомнениям, но одно несомненно: лица, испытывающие тревожность, часто находят стоящим делом так или иначе завязать отношения с психотерапевтами и регулярно посещать их сеансы, платя за это немалые деньги. Во время такого лечения пациенты, судя по их поведению, охотно терпят, если не полностью разделяют, толкование событий, прямо или косвенно предлагаемое психотерапевтом. Чем объясняется эта преданность врачам, особенно со стороны лиц, как правило, испытывающих определенные трудности в отношениях с другими людьми?

Ответ медиков сводится к тому, что такой нуждающийся в помощи человек достаточно здоров, чтобы сознавать наличие медицинской проблемы и необходимость привлечения врача для ее решения. Альтернативный же ответ таков: условности проведения психотерапевтического сеанса ломают фрейм обычных взаимодействий лицом к лицу как раз в тех пунктах, в которых при иных обстоятельствах взаимодействующий был

¹ Goffman E. Strategic interaction. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1969; New York: Ballantine Books, 1972. P. 34–35.

бы защищен от влияний прямого контакта и формирования новых отношений. На сеансе у психотерапевта пациент попадает в сеть особых взаимоотношений¹:

Во-первых, терапевт способен проникнуть в «информационное хранилище» клиента гораздо глубже, чем это мог бы сделать сам клиент. (Этим нарушается скрытая защита от близких взаимоотношений с «другим», однако не взаимно.)

Во-вторых, поведение клиента, которое в обычных условиях рассматривается как отклоняющееся от нормы, — ритуалы начала и завершения встречи, тон голоса, проявления стыда, умолчания, промахи, вспышки гнева и т. п. (состояния личности, связанные с ролевым поведением) — рассматривается в качестве обязательного предмета психотерапевтического изучения².

В-третьих, психотерапевт временно приостанавливает действие принципа «ответного удара», применяемого в обычном социальном общении, и в довольно широких пределах терпит «выходки» клиента из верности доктрине, что поведение его направляется не терапевтом, а теми значимыми фигурами-проекциями, в которые перевоплощен терапевт, или, короче, что поведение клиента не следует понимать буквально, хотя сам он может не сознавать этого.

¹ В этом вопросе я многим обязан более ранним попыткам Роя Тернера применить подобный анализ фреймов к психотерапии.

² Начало этой практики задокументировано А. Бриллом* в его «Введении» к публикации сочинений Фрейда (после разочарования в парижской психиатрии Брилл принял совет отправиться в психиатрическую клинику Бургольца в Цюрихе, которая недавно опубликовала письма 1907–1908 годов знаменитого Эйгена Блейлера к Фрейду): «Мне повезло работать в этой клинике в самом начале новой эры в психиатрии, вскоре после того, как профессор Блейлер признал ценность теорий Фрейда и стал побуждать своих ассистентов изучать и проверять их в больничной практике. Профессор Блейлер был первым ортодоксальным психиатром, открывшим психоанализу двери своей клиники. В больнице господствовал дух Фрейда. Наши разговоры за едой пестрели словом «комплекс», специальное значение которого родилось в то время. Никто не сумел бы сделать какую-либо оговорку без того, чтобы у него сразу же не потребовали объяснить ее, вызвав поток свободных ассоциаций. Не имело значения, что при этом присутствовали женщины (жены и добровольные стажерки), которые, возможно, все же сдерживали откровенность, обычно порождаемую свободными ассоциациями. Женщины точно так же увлекались раскрытием глубоко запрятанных механизмов психики, как и их мужья». См.: *The basic writings of Sigmund Freud / Trans. and ed. by A. Brill. New York: Modern Library, 1938. P. 25–27.*

* Брилл Абрахам Арден (1874–1948) — американский психиатр. С 1907 по 1912 год учился в Париже и Цюрихе, работал под руководством З. Фрейда. Является переводчиком многих его трудов. — *Прим. ред.*

В-четвертых, клиента всячески поощряют нарушать правила благопристойности и скромности, преобладающие в обыденном взаимодействии. Не только запретные фантазии, но и мелкие эгоцентрические поступки привлекают к себе пристальное внимание как предметы, заслуживающие подробного исследования. Кроме того, терапевт находит приемлемыми такие версии образа терапевта, предлагаемые клиентом, которые в обыденной жизни считались бы нескромными и не достойными профессиональной поддержки. Хотя тем самым в центр событий ставится *Я* клиента, раздутое до такой степени, что заполняет собой всю сцену, именно словарь психотерапевта, почерпнутый из психоаналитических учений о «динамике личности» (пусть и в респектабельной версии), руководит клиентом во всех перипетиях сеанса.

В-пятых, одним из элементов добровольного соучастия для клиента должна быть готовность рассматривать свои отношения с любым из его близких, разглашая чужому то, что обыкновенно хранится в глубине души как тайна этих отношений, и, следовательно, в известной мере предавая их. Такую же готовность приходится поддерживать и в отношении организаций, групп и других структур.

В-шестых, негативная реакция клиента на применение описанных правил и порождаемые ею оговорки, относящиеся к сеансу и психотерапевту, сами по себе составляют законный и достойный предмет для исследования (так называемого анализа негативного перенесения), и потому защитная дистанция, которую обычно обеспечивает отчуждение, сама отчуждается в пользу аналитика, становясь предметом рассмотрения, а не основанием для неясностей.

Напрашивается вывод, что издевательство и интенсивное убеждение суть примеры использования негативного опыта в границах непосредственных контактов, подобных беседам. Следует упомянуть еще один пример иного рода — то, что Грегори Бейтсон сделал широко известным под названием «двойственная связь» (*double bind*)¹. Дело в том, что шизоид-

¹ См. например: Bateson G., et al. Toward a theory of schizophrenia // Behavioral Science. 1956. Vol. I. P. 251–264; Bateson G. Minimal requirements for a theory of schizophrenia // AMA Archives of General Psychiatry. 1960. Vol. II. P. 477–491; Wynne L.C., et al. Pseudo-mutuality in the family relations of schizophrenics // Psychiatry. 1958. Vol. XXI. P. 205–220; Searles H.F. The effort to drive the other person crazy: An element in the aetiology and psychotherapy of schizophrenia // Searles H.F. Collected papers on schizophrenia and related subjects. New York: International Universities Press, 1965. P. 254–283.

ные индивидуумы общаются с людьми, к которым расположены, в манере, порождающей противоречивые указания, и это ведет к дезорганизирующему толкованию намерений, чувств и тому подобных проявлений коммуникатора. Помимо поведения настоящих шизофреников (насколько они вообще отличимы от других), похоже, самоотрицающие высказывания и действия весьма распространены при определенных стечениях обстоятельств в межличностных сделках и отношениях. Эти действия (выполняемые, как иногда говорят, «вероломно») позволяют двойственному связнику (*double binder*) отклонять пробное предложение или не удовлетворять неотложную просьбу, даже если назойливому просителю дают понять, что отказ неокончательный, а может, даже и вообще не отказ, и вследствие чего молчаливо предлагают быть готовым к установлению отношения, но не определяют его заранее. Такой двойственный связник позже окажется в удобном положении, позволяющем задним числом определять, что именно он подразумевал с самого начала, дабы установить сложившееся отношение. Это метод использования осторожных двусмысленностей или неопределенного тона (что потом можно объявить маркером несерьезности сказанного, истинного намерения, сообщенного выражением лица, то есть в нашей терминологии — неким переключением или непреобразованным высказыванием). И соответственно любая интенция со стороны лица, получающего сообщение, так или иначе его интерпретировать проверяется на поступках, дающих основание для альтернативного прочтения. В сущности, это технический прием удержания кого-то на крючке. Заметим, что нередко из-за заботы о человеке, мотивированной чувством такта, подобные двойственные связи используют лишь слегка и порождают такой негативный опыт, который позволяет реципиенту продолжать видеть себя в относительно благоприятном свете, даже если втайне он сомневается в искренности и неподдельности реакций собеседника, каковые, вполне возможно, словесно оформлены таким образом, чтобы не рассеивать этих сомнений полностью.

III

Хотя переживания негативного опыта непосредственно затрагивают то, что происходит в жизни при внесценических встречах людей лицом к лицу, основной локус этой разновидности опыта, полагаю, обнаруживается в чистых представле-

ниях для публики, например в зрелищных видах спорта вроде борьбы и скачек, в драматических сценариях независимо от формы их представления — в живом эфире или в видеозаписи, фотографиях, письмах, рисунках. Хотя стихийное, бездумное участие — это определяющее свойство обыкновенных житейских контактов, все же отыщется достаточно много рациональных оснований для их продолжения, даже несмотря на имеющееся у сторон недовольство. Но если говорить о специально поставленных, «чистых» представлениях, то увлеченность всех участников — это не просто показатель того, как хорошо идут дела, но и, по определению, главная задача: исполнители обязаны подогреть увлеченность, а аудитория надеется пережить возбужденное состояние. Поэтому в таких шоу любой прием, захватывающий внимание или, по меньшей мере, демонстрирующий зрителям, что попутные «неувлекательные» события — это еще не настоящее представление, имеет особую ценность. Отметим, что в подобных случаях чаще всего наблюдается особая разновидность нарушений фрейма взаимодействия, которую активно используют психотерапевты и следователи, когда для вида на словах невозмутимо отвлекают внимание клиентов от ожидаемой сюжетной линии сеанса или вопроса в пользу механизмов, организующих фрейм, который может быть необходим для поддержания этой линии. Короче говоря, здесь мы имеем дело с самореферентными *рефлексивными* нарушениями фрейма. Ибо хотя исполнитель и способен уходить от традиционных для жизни вещей, он не может обойтись без одного «внефреймового» ресурса — попыток по ходу дела осуществить собственную постановку.

При рассмотрении организации негативного опыта в чистых исполнениях есть возможность проанализировать каждый элемент фреймов в отдельности.

1. *Скобки*. С учетом того, что состязания и драматические сценарии, как правило, имеют ясно обозначенные скобки (и временные, и пространственные), их постановщики могут генерировать негативный опыт для соответствующей аудитории, просто нарушая эти границы. Тем самым первоначальные толкования происходящего могут быть дополнены и потеряют смысл, а прежняя расстановка участников может быть полностью нарушена.

Начнем анализ с рассмотрения того, что делает с временными скобками Луиджи Пиранделло. (Так как, по-видимому, именно он дал множество образцов современного злоупотребления возможностями театрального фрейма, я полагаю полез-

ным процитировать его пространно.) Моделью нам послужит пьеса «Сегодня мы импровизируем»¹.

Представление начинается минута в минуту, свет в зале гаснет, огни рампы на сцене медленно загораются.

Зрители, внезапно погруженные в темноту, сперва настраиваются на внимание. Затем, не слыша последнего звонка, который обычно дает знать, что поднимется занавес, они начинают ерзать на стульях — и все сильнее, потому что со сцены, сквозь закрытый занавес, доносятся неясные и возбужденные голоса, как будто актеры против чего-то протестуют, а кто-то еще умиряет их, криком пытаясь восстановить порядок и молчание.

Человек из оркестра (*озирается вокруг и громко спрашивает*). Что там происходит?

Второй с балкона. Похоже на драку.

Третий из ложи. Может быть, это все часть спектакля?²

(*Но занавес не поднимается. Вместо этого еще раз звенит звонок, и в ответ откуда-то сзади слышится раздраженный голос директора театра доктора Хинкфусса. Он яростно распахивает дверь в дальней части зала и, сердясь, спешит по проходу, разделяющему ряды оркестра.*)

Доктор Хинкфусс. Почему звонок? Зачем звонок? Кто приказал? Приказываю я, я один, когда придет время. (*Эти слова доктор*

¹ Пиранделло использует три главных формы для постановки вопроса об соотношении видимости и реальности. В одной, представленной в пьесах «Генрих IV» и «Правила игры», сохраняется традиционное уважительное отношение к изображаемым персонажам. Во второй, как в пьесе «Шесть персонажей в поисках автора», эта условная формула отношения «исполнитель — персонаж» некоторым образом атакуется, но эта атака останавливается на границах сцены. В третьей форме граница между сценой и аудиторией взламывается в разных направлениях.

² Pirandello L. Tonight we improvise. London: Samuel French, 1932. P. 7–8. Конечно, такой прием не нов. В этом нас убеждает исследование Энн Райтер: «Пьеса Бена Джонсона «Возвращенная любовь» (1612) начинается с явления перед Королем Маскерадо, извещающего, что не будет никакого театра масок. Последующие перебранки кажутся неотретированными, случайно подслушанными зрителями. Этот старый прием французского фарса встречается в упоминании имен из пьесы Линдсея «Три сословия» или в разговоре слуг, которые начинают диалог из пьесы Генри Медузэлла «Фульгений и Лукреция»*. Такой спектакль отрицает самого себя. Он претендует на то, чтобы делить реальность со своей аудиторией». См.: Righter A. Shakespeare and the idea of the play. London: London Chatto & Windus, 1964. P. 204–205. Альфред Жарри**, Гийом Аполлинер***, сюрреалисты и дадаисты тоже широко пользовались приемами французских шуток еще до или одновременно с Пиранделло, и, конечно, их использовал Бертольд Брехт.

* Медузэлл Генри (1462–1522) — английский драматург. Пьеса «Фульгений и Лукреция» написана в 1497 году. — *Прим. ред.*

** Жарри Альфред (1873–1907) — французский писатель и драматург. — *Прим. ред.*

*** Аполлинер Гийом (1880–1918), французский поэт, романист и драматург. — *Прим. ред.*

Хинкфусс выкрикивает, когда спускается в оркестровую яму и затем поднимается по трем ступенькам, соединяющим сцену с оркестром.) Господа, я глубоко огорчен небольшими беспорядками, которые происходят за занавесом в настоящий момент, как, должно быть, уже заметила публика, и должен попросить вас о снисходительности — хотя после случившегося мне, пожалуй, можно высказать пожелание, чтобы все это было воспринято чем-то вроде нечаянного пролога.

Человек из оркестра *(с торжеством прерывая говорящего)*. А! Разве я не говорил то же самое?

Доктор Хинкфусс *(холодно)*. Что хочет сказать этот господин?

Человек из оркестра. Только то, что этот шум на сцене был частью спектакля¹.

Перейдя от театральной сцены к особенностям радиоспектаклей, мы обнаружим знаменитый набор приемов, примененных Орсоном Уэллсом в его «Войне миров», включая интригующую расстановку скобок: вначале была передана сводка погоды, потом аудиторию переключили на концерт «Рамон Рахельо и его оркестр в дарке Плаза в Нью-Йорке», во время которого ряд перерывов в работе радиостанции без всякого предупреждения привел в движение историю со вторжением марсиан. Этим Уэллс заманил в ловушку своих первых слушателей, еще не готовых сменить театральный фрейм восприятия. Они наверняка не поняли, что радиоспектакль Уэллса уже начался². Современные романисты используют похожий прием: с помощью фальшивых вступительных пояснений от издателя или предисловия, замаскированного под документалистику, судебный отчет, биографию или автобиографию, писатель способен вызвать у читателя ложное представление об обстановке, в которой происходит действие, обманчивый фрейм, который в дальнейшем будет проясняться, обеспечивая читателю активный негативный опыт. Разобраться в этом помогут некоторые примеры из книжного обозрения Уитни Балье.

Псевдороман — это хитрая уловка, маскарад, акт притворной скромности. Он может быть написан в дневниковой форме, или в виде собрания писем, или истории, рассказанной неким повествователем за бутылкой портвейна и печеньем. Это могут быть и «мемуары», обнаруженные после смерти их «автора» и изданные «другом». Он может быть затянувшимся сном или ночным

¹ Pirandello L. Op. cit. P. 8–9.

² Имеется полная запись передачи. Основной источник: Cantril H. The invasion from Mars. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1940.

кошмаром, подаваться через расстроенные чувства и восприятие идиота или сумасшедшего. Он может, подобно «Бледному огню» Набокова¹ (безусловно, самому причудливому псевдороману из когда-либо написанных), быть своего рода поэмой, снабженной обширными примечаниями. Не имеет значения, какую маску надевает псевдороман, его туманная уклончивость и прихотливый монтаж парадоксальным образом только усиливают внимание к автору. Это определенно относится к «приложению А», сложно построенному псевдороману поэта Хейдена Каррата². Шарада начинается со следующего «предисловия издателя»: «Хотя этот документ был написан во исполнение предварительной договоренности, он не привлек бы внимания издателей, если бы, благодаря вмешательству заинтересованных лиц, не обладал качеством, которое, возможно, лучше всего описывается как полуофициальность. Теперь он фактически является частью ведомственного досье в картотеках государственного бюро народного здравоохранения. В его публикации нет ничего незаконного или бесчестного, но соображения деликатности по отношению к тайне частной жизни тем не менее диктуют запрет на дальнейшие уточнения, позволяющие опознать действующих лиц. Причины для публикации документа в этом неисправленном виде станут, как мы надеемся, очевидными для всех, кто прочтет его. Публикация подготовлена с ведома автора и благодаря любезному разрешению мистера Джеффри Уичера Кэррата из Кроссингтона в штате Огайо»³.

¹ Набоков Владимир Владимирович (1899–1977) — русский писатель и литературовед. С 1919 года в эмиграции. «Бледный огонь» (Pale Fire, 1962; русский перевод В. Набоковой, 1983) — поэма из 999 строк и комментарий к ней, якобы составленный сумасшедшим ученым из Новой Англии, который оказывается королем мифической страны, коротающим свои дни в изгнании. — *Прим. ред.*

² Хейден Каррат (р. 1921) — американский поэт; удостоен Национальной книжной премии 1996 года — *Прим. ред.*

³ Так пишет У. Балье в книжном обзоре (The New Yorker, 1964, 4 January). Еще один подходящий к нашей теме случай — использование приема мнимого дневника в романе Альберто Моравиа «Ложь». К этому можно добавить, что если одни читатели в состоянии постепенно разобраться в такого рода мистификациях (по-видимому, оптимальный приспособительный вариант), то другие, похоже, обманываются радикально: «Издательство Гроув Пресс получает жалобы от книготорговцев и читателей на книгу Стивена Шнека “Ночной продавец”. Издательство вынуждено рассылать всем заинтересованным лицам следующее объяснение: “Ночной продавец” — необычная книга, настолько необычная, что даже начинается с девятой страницы, с середины предложения. Так написал автор — и так мы опубликовали. Ваши экземпляры переплетены правильно!» См.: San Francisco Chronicle, 1965, November 1.

Кажется, содержащиеся в литературе по социальным наукам немногие сатирические опыты (вроде публикации Эдгара Боргатты в «Сайкологджикл Ревью») порождали спрос у ученых, которые воспринимали эти писания

Другой пример, на этот раз из области музыкального искусства, — «Гимны» Карлхайнца Штокхаузена. Исполнение начинается с записанных на пленку шумов — звуков, которые совершенно не вписываются в концерт, и лишь впоследствии открывается, что это было не что иное, как начало музыкальной пьесы.

Образцом подобных изысков может служить произведение Джорджа Макдональда Фрейзера¹ «Записки Флэшмана, 1839—1842», мнимая биография, которая балансирует на грани между наставительной мистификацией и сатирой. Информация на суперобложке задает вступительный тон, который последовательно поддерживается и далее, и обычно необходимо значительное время, чтобы читательские подозрения в мистификации оформились и окрепли.

Солдат, любовник, дуэлянт, самозванец, трус и герой (почтенный муж, удостоенный полной четырехдюймовой колонки в биографическом справочнике), Харри Флэшман в литературе был явлен достаточно бесславно — в виде пьяного задиры, исключенного из школы. Это были «Школьные дни Тома Брауна». С тех пор, однако, местонахождение этого викторианского повесы оставалось под покровом тайны. По счастливой случайности в 1965 году на распродаже семейной мебели в Англии была обнаружена одна из величайших литературных находок XX века. Там, в ящике из-под чая, тщательно обернутый в клеенку, хранился массивный манускрипт, известный теперь как «Бумаги Флэшмана». Написанные в старости самим архибродягой, эти личные мемуары (ныне собранные и изданные Джорджем Макдональдом Фрейзером) прослеживают раннюю бродяжью карьеру Флэшмана, начиная от его изгнания из школы Рагби, через гусарскую службу под началом лорда Кардигана, до постыдного участия в историческом отступлении от Кабула².

всерьез. Должно быть проведено тонкое различие между романистами, ждущими от читателей умной разгадки писательского замысла или, по меньшей мере, размышлений, и теми свободными художниками от психологии и психиатрии, которые представляют публике книги с историями болезней, описывающими модные психические отклонения с совершенно незаметными переходами к вымышленным или, в лучшем случае, скомбинированным персонажам, так что остальной текст заставляет читателя ошибочно надеяться, будто он узнает что-то о конкретных людях. Неплохой пример см. в публикации Т. Рубина: Rubin T.I. In the life. New York: Macmillan; 1961.

¹ Фрейзер Джордж Макдональд (р. 1925) — английский писатель, автор исторических романов, сценарист. — *Прим. ред.*

² Flashman: From the Flashman papers, 1839—1842 / Ed. by G. MacDonald Fraser. New York: World Publishing Company, 1969. Я здесь именую данный труд согласно заглавию, которое признано, но которого фактически не существует; соблюдение правил по оформлению книги в данном случае не

Разумеется, в этих целях возможна и эксплуатация временных скобок. Так, при исполнении концерта номер один для оркестра Родиона Щедрина, когда сочинение явно заканчивается, дирижер поворачивается к публике для заключительного поклона, оркестр встает, и тогда пианист играет настоящее окончание, в которое вскоре вступает и оркестр. В пьесе дадаиста Домалья¹ «Оххррана» («En Gggarrded») *после* падения занавеса по сценарию должен прозвучать голос из публики².

2. *Контакт персонажа и аудитории.* Здесь предполагается рассмотреть использование «прямого обращения» (direct address) к публике³. Исполнитель, который уже принял (или примет) характерный образ, переступает через рамки сценария и выходит на авансцену до и после поклонов, чтобы целенаправленно и

исчерпывает существа дела. Прямое цитирование помогает мне разъяснить это анекдотическое обстоятельство. Кавычки, одно из назначений которых — указывать на то, что данное замкнутое единство само заявляет о себе и ему не следует доверять, — не могут должным образом предостеречь читателя, поскольку являют собой пример мнимого цитирования. Интересно, что одни обозреватели дали вполне заурядный отзыв об этой книге, другие отделались шуткой, а третьи продолжили в стиле авторского розыгрыша.

¹ Домаль Рене (1908–1944) — французский писатель и драматург, автор сюрреалистических сочинений, в том числе мистического романа «Гора Аналог». — *Прим. ред.*

² Сведения приводятся в неопубликованной статье Дж. Файна: Fine G.A. Audience and Actor. Unpublished paper. University of Pennsylvania, 1970.

³ Прямое обращение в дошекспировской драме на Западе вставлялось в специализированную роль, вроде роли клоуна или дурачка. Как уже отмечалось, позднее для драмы было характерно постепенное исчезновение, а не обновление этого приема. В самом деле, еще греческие пьесы (особенно комедии) использовали прямое обращение. Аристофанов «Мир» содержит пример этого, связанный с практиковавшимся подъемом актера над декорациями, чтобы создавался впечатляющий эффект полета:

Тригей (*красуясь*)*. Есть у меня правило подходящее: Челном наксосским будет мне навозный жук.

Девочка. А свой корабль к какой пригонишь пристани?

Тригей. В Пирее, в бухте Жучьей, бросим якорь мы.

Девочка. Смотри же, не свались и не сломай костей! Не то хромцом ты станешь — Еврипид тебя подцепит и состряпает трагедию.

Тригей. Об этом позабочусь. До свидания!

(*по мере того, как машина поднимает его верхом на жуке все выше, кричит афинянам*)

А вы, кому на благо я свершаю труд,

Сдержите ветры, отливает помедлите

Три дня. Когда в полете жук почует смрад,

Меня он скинет и на корм набросится.

См.: Аристофан. Мир / Пер. А. Пиотровского // Античная драма. М.: Издательство художественной литературы, 1970. С. 435.

* Ремарки в скобках имеются в английском издании Аристофана, но отсутствуют в русском. — *Прим. ред.*

напрямую сказать аудитории что-то внесценарное, наладить с ней, так сказать, открытую коммуникацию вне представляемого характера. Аналогично здесь возможны и усилия, когда актер прорывается к публике, предполагая выдать себя за режиссера или драматурга, а не просто показаться играющим роль режиссера или драматурга. Тогда сказанное о сценарии принимается лишь ценой отхода от того, что в данное время принято считать настоящим сценарием. Отсюда должно быть ясно, что романисты тоже прибегают к похожей технике, переключаясь с условного способа представления материала на ту или иную разновидность прямого обращения к читателю. Пример — Джон Барт¹.

Читатель! Ты, упрямый, непрошибаемый, упертый в печатные строчки выродок, это к тебе обращаюсь я, кто ж еще, изнутри этого чудовищного нагромождения печатных фикций. Значит, ты прочитал меня до этого места? Так далеко? По каким постыдно-сомнительным мотивам? Как случилось, что ты не в кино, не смотришь телевизор, просто не глазеешь в потолок, не играешь в теннис с приятелем, не строишь любовных кур персоне, которая тебе вспоминается, когда я говорю об амурных делах? Неужели ничто живое не способно напитать, насытить тебя, оторвать от книги? Как тебе не стыдно!²

Обычные выходы в ночных клубах основаны на тех же принципах воздействия, наносящего обиды аудитории, то есть прямого выпада против кого-либо из присутствующих. Это осуществляется в манере, которая в данной ситуации считается недопустимой, если выпад не предназначен для посторонних ушей, он унижает человеческое достоинство³. По сути, адре-

¹ Барт Джон Симмонс (р. 1930) — американский писатель, работающий в жанре авантюрно-пародийного романа. — *Прим. ред.*

² Barth J. Lost in the fun house. New York: Doubleday & Company, 1968. P. 127.

³ Опоздавшей, к примеру, могут крикнуть: «Эй ты, глупышка, присядь, а не то мы откроем торги на тебя». *Непредусмотренную сценарием* версию этого нарушения фрейма время от времени можно наблюдать в музыкальном мире. В журнале «Тайм» от 21 января 1966 года в статье о дурных манерах публики на концертах приводятся примеры такого поведения: «Прославленный гитарист-классик Андрес Сеговия недавно прервал свое выступление на одном из концертов в Чикаго, он вытащил из кармана огромный носовой платок и стал нарочито громко сморкаться и сопеть, как бы следуя манере поведения публики. Скрипач Яша Хейфец предпочитает в таких случаях испепеляющий взгляд, либо, если обстановка совсем плоха, уходит со сцены. Покойный сэр Томас Бичем был менее щепетилен: однажды он повернулся лицом к залу на дирижерской площадке и яростно проревел: «Заткнитесь, придурки!»

сату оскорбительного замечания, нарушающего принятый фрейм поведения, навязывают роль исполнителя, вынужденного порой изображать характерного персонажа. Вследствие этого он выходит из равновесия и тем самым вовлекает в происходящее остальных членов аудитории.

Кроме того, можно специально создавать впечатление, будто кто-то из публики непосредственно адресует присутствующим свои странности или продукты творчества, как бывает, когда в аудиторию подсаживают актеров, которым по сценарию положено нарушать порядок в ответ на условную реплику. Опять же Пиранделло обеспечивает нас примерами, хотя можно привлечь и более популярные сюжеты, как в спектакле «Хеллцаппин» Олсена и Джонсона¹.

Сценарно предписанные нарушения разделительной линии между исполнителем и аудиторией — характерная черта многих разновидностей публичного представления: цирк в этом отношении может служить примером, как подсказывает один из исследователей цирковой жизни.

В развитии данного номера различимы поступательные этапы, очень близкие к образцу последовательных внешних преобразований, наблюдаемых в народных сказках

Это почти всегда можно утверждать о любом ведущем номере. Но существуют и более изощренные модели развития номера, в которых мы видим преобразование или ряд преобразований с отклонениями от упорядоченной последовательности, как часто бывает в народных сказках. К примеру, ведущий циркового представления объявляет номер симпатичной акробатки, а в это время среди аудитории бузит пьяный матрос, который начинает спорить с ведущим, лезет на арену, с трудом держась на ногах, орет, что моряк лучше всякой бабы знает, как взбираться по веревкам, отбивается от цирковых служителей, призванных на помощь ведущему, и, наконец, прорывается к трапеции. Карабкаясь вверх, он ведет себя как человек, ни разу в жизни не прикасавшийся к снаряду, и если сразу же не падает, то это кажется простым везением. Потом вдруг обнаруживается, что он прекрасно умеет балансировать на одной ноге, он разом сбрасывает матросский камуфляж, его представляют как величайшего эквилибриста в мире — начинается акробатика, и цирковой номер идет как обычно².

¹ «Хеллцаппин» («Hellzapoppin») — фильм-мюзикл (1941), поставленный режиссером Г. Поттером в 1941 году. В фильме снимались Оле Олсен и Чик Джонсон. — *Прим. ред.*

² Bouissac P. The Circus as a multimedia language // Language Sciences. August 1970. No. 11. P. 6. Здесь есть параллель с сюрпризом, который возникает

3. *Ролевая формула персонажа.* Здесь рассматривается одна из наиболее распространенных форм намеренно создаваемого негативного опыта. Индивид в образе определенного персонажа комментирует собственное поведение как исполнителя, поведение своих соисполнителей или какими-то иными способами привлекает внимание к тому, к чему он не должен привлекать внимания — ролевой формуле персонажа. В результате происходит нарушение рефлексивного фрейма (reflexive frame), то есть смешение уровней реальности.

Возможно, центральной фигурой в таких процессах оказывается валяющий дурака.

Валяющий дурака способен в этом качестве ставить под сомнение саму реальность или даже как бы растворять ее, ибо он сам как индивид представляет собой реальность, имеющую обманчивый характер. (Ранее мы видели, что его шутовская роль то и дело срысывается, и в результате он просто представляется самим собой более непосредственно, чем индивид с аналогичной ролью в настоящей драме.) Как человека, его иногда бывает *слишком много*: глыбой встает он на пути недураков, когда самоутверждается, оставаясь грубо безразличным к условностям как реальности, так и имитации ее. Порой его бывает и *слишком мало*. Нередко в отношении остроты ума или здравомыслия у него, что называется, «не все дома»¹

при обнаружении неожиданных актерских навыков, когда персонаж, которого играет актер Дон Амече, старается уговорить героиню, роль которой играет Соня Хени*, что совсем не опасно выйти с ним на лед. Американские ленты, в отличие от европейских, нередко также выводят на экран в качестве неожиданных сюрпризов знание второго языка, хотя, без сомнения, состав исполнителей легче укомплектовать, если скрываемые умения — это чететка, пение, дзюдо и другие популярные американские искусства. Разумеется, в соответствующих обстоятельствах, как показывает пример из жизни Сэмюэла Колриджа, будет скрываться и писательство: «После этого в 1791 году он продолжил обучение в Колледже Иисуса в Кембридже, где читал много, но беспорядочно и к тому же наделал долгов. Возникшие отсюда тревоги и, наверное, также разочарование в любви заставили его уехать в Лондон и поступить в 15-й драгунский полк под именем Сайласа Толкина Комбербака. Но он так и не смог научиться ездить верхом, а благодаря нескольким латинским строкам, записанным им на двери конюшни, его настоящие имя и положение были раскрыты, его друзья связались с ним, и его увольнение с военной службы устроилось — братья откупили его». См.: Cousin J.W. A short biographical dictionary of English literature. New York: E.P. Dutton & Co., 1933. P. 89.

* Хени Соня (1912–1969) — кинозвезда, экс-чемпионка мира по фигурному катанию, игравшая одну из главных ролей в кинокомедии «Серенада Солнечной долины» (1941). — *Прим. ред.*

¹ Willeford W. The fool and his scepter. Evanston (Ill.): Northwestern University Press, 1969. P. 56.

Очевидный пример нарушения рамок, предписанных ролью или персонажем, дает практика использования в кино и на телевидении так называемой типажной специализации актера. Как хорошо известно, актера часто начинают отождествлять с ролями, которые он сыграл, даже если эти роли подбирались по инерции, чтобы подтвердить уже достигнутый успех. Ближе к концу карьеры, когда типажная специализация такого актера максимально закрепилась, он иногда позволяет себе комические ходы, играя своеобразную карикатуру, пародию на самого себя — роль, которая не подошла бы никому другому из той же типажной группы¹.

Распространенный вариант такого перевоплощения показан в детских телешоу, где ряженые шимпанзе разыгрывают комически сниженные версии популярных телевизионных представлений, побуждая детскую аудиторию испытывать искреннее сочувствие тому, что достаточно хорошо напоминает обыкновенную постановку². Еще одна стандартная версия того же приема — это мимическая миниатюра в ночном клубе, использующая жестовый дубляж: публике представляют запись хорошо известного голоса, физиономия владельца которого тоже хорошо известна, и исполнитель на сцене мимически оживляет слова, пристраивая либо немыслимое тело к знакомому голосу, либо немыслимый голос к телу, похожему на тело знаменитости³. (Этому есть параллель в забавах частной жизни — практике «передразниваний».)

¹ Существует и серьезная версия того же рода воздействия на публику. Так, в кинофильме «Я следую долгу» Грегори Пек начинает роль шерифа, изображая морально твердого, безупречного героя, каким он сам, Грегори Пек, стал для своих зрителей. Постепенно, однако, шерифа психологически дезорганизует страсть, для многих совершенно не приличествующая человеку его возраста. Весь эффект от грехопадения героя извлекается в этом фильме из стереотипа, закрепившегося за Пеком благодаря его ролям в прежних фильмах. См. кинообзор Джейкоба Брекмана: *Esquire*. 1970. January. P. 44, 162.

² См. обзор: *Life*. 1970. 2 October. Можно сравнить описанное, хотя это и не вполне уместно, с комедией, где на сцену выводят человека в обезьяньей шкуре. Фальшивым обезьянам положено по сюжету пьесы морочить других персонажей, как людей, так и «настоящих» обезьян, и тем самым предуготовлять эффект комического разоблачения. Переодевание настоящих обезьян в человеческое платье рассчитано вовсе не на обман, а скорее на юмористический эффект от нарушения космологической границы, разделяющей людей и обезьян.

³ К этому имеет отношение также тема арлекина-гермафродита в клоунадах, кинокомедиях, шоу в гомосексуальных барах и т. п. См.: Willeford W. *Op. cit.* P. 179—187. Статичный вариант тех же эффектов создают составные фото-

В таких случаях образ персонажа последовательно выстраивается и разрушается, что вызывает соответствующий взрыв эмоций у публики. (Беатрис Лилли¹ использовала подобный прием в своем знаменитом рутинном номере, выступая в длинном вечернем платье, исполняя известную арию «честно» и почти серьезно, а затем, когда аудитория начинала недоумевать, как к этому следует относиться, задирала подол и укатывала со сцены на роликах, вслед за своим уходом ретроспективно разрушая сыгранную роль.) Нечто подобное, по-видимому, происходило в тех старомодных играх на вечеринках, в которых человека с завязанными глазами заставляли делать вещи, казавшиеся ему вполне разумными, но для зрячих «других» явно не соответствовавшие его публичному образу. Его действия вынужденно превращались в клоунаду, состоявшую из автоматических неуместных поступков, о которых сам исполнитель имел весьма искаженное представление².

Прекрасные примеры разламывания застывшей ролевой скорлупы можно найти в изощренных театральных выступлениях чревовещателей. По пиранделловской схеме развития персонажа, основанной на механизме постепенного превращения в его исполнителя, у куклы во взаимодействии с чревовещателем также развивают некие черты персонажа. Затем ее заставляют сосредоточиться на самой себе просто как на бедняжке-кукле, обсуждающей с аудиторией сомнительную нереальную природу своей личности, в частности что-нибудь недоступное и невозможное для настоящей куклы. Тем самым кукла приобретает особый статус вопреки своему фактическому кукольному состоянию или, по меньшей мере, выкраивает для себя признательный отклик аудитории на исполняемую роль. Например, кукла обращается к аудитории со следующими словами.

— Ну разве он не силен? Он даже не шевелит губами.

— Ни один чревовещатель не способен произнести слово *potato*, не шевеля губами! Может, он сумеет?

графии на ярмарках, когда фотографируемый позирует, приставляя голову к туловищу какой-нибудь картонной фигуры, чья идентичность абсолютно контрастирует с его собственным социальным положением и образом.

¹ Лилли Беатрис — американская актриса и кинозвезда. — *Прим. ред.*

² Херб Каэн предлагает пример такого публичного поведения: «Средь бела дня забавнейшее зрелище на Пост-стрит: надменная молодая женщина, приблизительно на восьмом месяце беременности, важно шествует по улице, не подозревая, что кто-то приколот сзади к ее пальто письменное уведомление: “Я только выгляжу неприступной!”». См.: San Francisco Chronicle. 1966. April 8.

(Затем это повторяется громче и громче, тем самым перед публикой разворачивается парадокс Эпименида¹).²

Хотя во всем многообразии сценарно прописанных представлений перед публикой легко обнаружить игру с ролевой формулой персонажа, несомненно, главный источник такой игры — обыкновенный театр. К примеру, Джозеф Хеллер³ в своей пьесе «Мы бомбили Нью-Хейвен» явно пытается заявить свою политическую позицию, используя рефлексивные перебивы фрейма текущих сценических событий, то есть пытается усилить непосредственность своей аргументации, задевая жизненные ситуации людей из аудитории, как, например, в нижеследующем выпаде против сложившейся ролевой формулы персонажа.

Хендерсон. Тогда как мог он быть мертвым и похороненным? Старки. Он был не настоящий. Я тоже не настоящий. Я притворяюсь и знаю наверняка: все вы здесь *(обращается к публике, изменяя отдельные детали в своей речи соответственно реальному опыту актера)*, да и все там, в зале, вы видели меня много, много раз выламывающимся перед вами во множестве разных ролей. Как вам известно, в последнее время я притворялся очень, очень хорошо. У меня были роли гораздо больше этой. Я и зарабатывал много больше. Но мне нравится участвовать в серьезных, важных вещах, когда удастся выкроить время между съемками в кино. И вот почему я согласился играть эту роль капитана, пусть ненадолго. *(партнерам.)* Вам все понятно? *(Бейли и Фишер аплодируют с ироническим выражением лица. Старки, не замечая мимических сарказмов, доволен.)*

Бейли. Это труднейшая роль, какую ты когда-либо играл.

Старки. Капитана?

Бейли. Нет. Актера. *(Мужчины на сцене откровенно гогочут.)*⁴

¹ Эпименид — древнегреческий философ и поэт (VII век до н. э.). Имеется в виду приписываемый ему парадокс: «Эпименид утверждает, что все критяне лжецы, но Эпименид — критянин, следовательно, если он говорит правду, он лжет, а если лжет, то говорит правду». — *Прим. ред.*

² Интересно отметить, что, хотя герои и персонажи кинофильмов, пьес, номеров в ночных клубах, комиксов и чревоушительских выступлений — все по воле своих творцов вынуждены рефлексивно выходить из условного фрейма событий и тем самым обращать внимание аудитории на иллюзорную природу своего статуса, редко какую фигуру в романах заставляли проделывать то же самое. И все же: почему бы не развить в замкнутом пространстве романа некий образ, а потом, как только он обрел устойчивые очертания, обратиться к читателю и поговорить о созданной на его глазах иллюзии.

³ Хеллер Джозеф (1923–1999) — американский писатель. Автор гротескно-сатирического романа «Поправка-22» («Catch-22», в прежних русских переводах — «Уловка-22»), классики американской «черной комедии». — *Прим. ред.*

⁴ Heller J. We bombed in New Haven. New York: Dell Publishing Co., 1970. P. 94–95.

Хеллеру удалось высмотреть в поведении белого актера некую грань, являющуюся функциональным эквивалентом того, что Жене (в пьесе «Черные») нашел в черном актере.

Старки (*к публике*). Ну, теперь признаемся, что ничего подобного в действительности, конечно же, не происходит. Это шоу, театральная игра, и я не настоящий капитан. Я актер. (*Его голос взволнованно повышается, словно хочет пересилить шум аэроплана, который пролетел очень близко и постепенно отдаляется.*) Меня зовут¹ (*указывает свое настоящее имя*). Оно известно всем вам. Вы думаете, что я² (*повторяет свое имя*) в самом деле позволил бы моему сыну пойти на войну и быть убитым³ и после вот так стоял здесь перед вами и болтал, и ничего не делал? (*Его голос дрожит на грани истерического отчаяния, как будто он знает, что должно последовать дальше.*) Конечно, нет! Войны нет! (*Слышится отдаленный одинокий звук сильного взрыва, и Старки подвывает и чуть ли не плачет, настойчиво выкрикивая слова.*) Нет, сейчас здесь нет никакой войны! (*На какой-то момент он бессильно обмякает, затем безнадежно продолжает.*) Войны никогда не было. Войны никогда не будет. Сегодня вечером здесь никого не убили. Это только вымысел, историйка, живая картинка, шоу⁴!

4. *Спектакль — игра*. Если проанализировать приемы, которые организаторы публичных зрелищ, шоумены, используют, чтобы, так сказать, разрушить скобки, то станет ясно, что результатом их усилий оказывается нарушение условного порядка между данным социальным событием вообще и его главными задачами, той внутренней сферой, которую оно «обрамляет». Мостик, обычно служащий для переходов из одной сферы в другую (манипуляции с театральным освещением, пролог, предисловие, настройка инструментов), просто потопляется во внутренних действиях, что заставляет аудиторию с трудом воспринимать происходящее. Подобно этому нарушение любого важного элемента фрейма может распространиться на эпизод фреймированной деятельности в целом, что угрожает перетеканием игры в спектакль и смешением исполнителя со зрителем, персонажа с театралом. К примеру, как только персонаж начинает обращаться к публике от лица стоящего за ним исполнителя, он делает маленький шаг к синтаксическому нарушению всей содержательной ткани представления.

¹ Ibid. P. 218–219. Пиранделло тоже использует этот трюк с «настоящим именем». Орсон Уэллс в своем «марсианском» радиорепортаже усилил реализм, используя подлинные названия мест, где якобы приземлились марсианские корабли, университетских лабораторий и т. д.

Так называемый театр абсурда дает множество примеров подобного тотального нарушения, настолько много, что по существу было бы лучше называть его театром фреймов, или форм. Вот как это выглядит в интересной пьесе Жене «Черные».

Арчибальд. Успокойтесь. (*К публике.*) В этот вечер мы будем играть для вас. Но дабы вы могли продолжать покойно сидеть в ваших удобных креслах перед лицом разворачивающейся здесь драмы, дабы вы чувствовали себя в безопасности и были уверены, что в ваши драгоценные жизни из нее не заползет никакой червячок, мы даже будем соблюдать правила хорошего тона (им мы научились у вас), чтобы сделать истинную коммуникацию между нами невозможной. Мы увеличим расстояние, что разделяет нас (пафос дистанции — это главное!), нашей помпезностью, нашей манерностью, нашим высокомерием — ибо мы еще и актеры. Когда моя речь кончится, все здесь (*яростно топает ногой*), здесь! — займет свое место в этом хрупком нечестивом мире¹.

Арчибальд. А взять нас тоже. Они говорят нам, что мы взрослые дети. Тогда что нам остается? Театр! Мы будем играть, отражаясь в нем, и мы увидим себя — этаких больших черных нарциссис-тов! — медленно исчезающими в театральных волнах².

Арчибальд. Вот ты думаешь, что любишь ее. Ты негр и артист. И ни тот, ни другой не смогут познать любви. И вот на этот вечер, и только на этот вечер, мы перестаем быть артистами, потому что мы негры. На этой сцене мы похожи на виновных узников, которые играют, будучи виновными³.

¹ Genet J. The Blacks: A clown show / Trans. by B. Frechtman. New York: Grove Press, 1960. P. 22.

² Ibid. P. 46–47.

³ Ibid. P. 47. Итак, Жене заставляет своих персонажей указывать цвет кожи и противопоставлять его цвету кожи зрителей, и это свойство персонажа, конечно, есть также свойство исполнителя. Поэтому сквозь фрейм этой драмы проглядывает реальность, и аудиторию заставляют понять, что для нас реальный статус, определяемый цветом кожи (как и возрастом и гендерной принадлежностью), может значить больше, чем различие между персонажем и исполнителем. Гелбер в постановке «Связной» должен представлять импровизации, исход которых предreshen, поэтому его исполнители только лицедействуют, разыгрывают задуманное, хотя «разыгрываемая» при этом музыка реальна, как реальные и музыканты, объявленные под своими настоящими именами. (Но, конечно, здесь термин «реальный» употребляется не без подвоха. Реальная музыка как таковая оказывается полностью приспособленной для исполнения перед аудиторией и тем самым, между прочим, хорошо приспособленной ко всякого рода театральным неувязкам. Так что «реальное» здесь — не совсем реальное. Некто, не являющийся профессиональным музыкантом, но взявшийся исполнять его роль и обязанный производить музыкальные звуки, все же должен уметь реально исполнять музыку. Если в пьесе есть роль жонглера и персонаж в этой роли показывает свое искусство на сцене, то актер должен реально владеть техникой жонглирования. Но если персонаж только говорит об искусстве музыкальной игры или жонглирования как о способе собственно-

Следует отметить, что когда персонаж комментирует целостный эпизод деятельности в понятиях ее фрейма, то он выстраивает своеобразную реальность посредством тех же самых слов, которые подрывают ту реальность, которая только что разыграна перед публикой.

Так, в пьесе Н. Симпсона «Отраженный звон» вторую сцену открывает артист в роли автора, выходящего перед раздвинутым занавесом и затевающего пространные вступительные изыскания.

Согласен: начало изрядно эпилептоидное. Мы собираемся посмотреть, что можно сделать в следующей сцене для сведения концов с концами. Ибо то, как я написал пьесу, конечно, ни на что не похоже. И вы, должно быть, это поняли¹.

А перед этим пьесу комментировали персонажи.

Мистер Парадок. Похоже, моя речь приходит ко мне по каплям. Или в виде чего-то, что кажется каплями. Это смахивает на капание какого-то райского млека.

Миссис Парадок. Чего вы не помните, можете выдумать.

Мистер Парадок. А чего я не смогу выдумать, можно оставить невысказанным.

Миссис Парадок. Никто не умничает по случаю такой пьесы. Никто не рецензирует. Вам море по колено

И ради Бога, не вздумайте потеть над воспоминаниями о своей судьбе или о чьих-нибудь еще судьбах. Просто доверьтесь каплям божественной амброзии. Пусть благодать амброзии заботится обо всем².

В этом случае возможные критические оговорки аудитории прямо включаются в пьесу, экспроприируются автором, и это оставляет зрителей без обычных средств защиты, неуверенными в отношении чувств, какие им положено иметь, и в том, что они смотрят хорошую пьесу. Беккет³ использует похожий

го существования в профессии, тогда ничего «реального» не происходит, за исключением компетентного использования английской речи. Во всяком случае, из сказанного видно, что, хотя цвет кожи актеров «реален», значимость этого факта, и тем самым его реальность, — феномен чисто социальный, так что вполне можно представить себе, что в один прекрасный день «цветной» будет означать только цвет лица — здоровый или нездоровый.)

¹ Simpson N.F. A resounding tinkle. London: Faber & Faber, 1968. P. 29.

² Ibid. P. 11.

³ Беккет Сэмюэл (1906–1989) — ирландский писатель и драматург, Нобелевский лауреат (1969). Писал о безнадежных попытках человека постичь смысл собственных действий. — *Прим. ред.*

прием: его персонажи мимоходом толкуют о задачах, которые им предстоит выполнять на сцене¹. Упомянутая пьеса Джека Гелбера демонстрирует еще один набор попыток атаковать эпизод, фреймированный по театральным правилам. Пьесу открывает сценка с настоящими музыкантами, упражняющимися в игре, и с персонажами в костюмах режиссера и автора пьесы, которые поднимаются на сцену из прохода для зрителей, разговаривая между собой так, будто ничего еще не начиналось. И все это сопровождается замечаниями вроде следующих.

Джим (режиссер). Стоп, ребята! Мы еще не начинали. Я пока не кончил. Убавьте свет вон там.

Джим. Этот волшебник слова сочинил меня с единственной целью — объяснить, что я и весь этот вечер на сцене — лишь фикция. И не дайте себя одурачить ничем, что наплетет вам кто-то еще. Верьте только джазу. Как я уже говорил, мы настаиваем на подлинности этого импровизаторского искусства. Но что касается всего остального, в нем нет естественности. Никакой. Ни капли. Аб-со-лют-но

Джим. Почему бы не сыграть всю пьесу в темноте? Это идея для вас, Джейберд.

Джейберд (*вбегает из зала*). Прекратите! Прекратите! Вы губите пьесу. Что вы делаете?! Начнем заново. Вы должны дать всю интригу в первом акте. До сих пор ни один из вас не выполнил своей драматургической задачи².

Эрни. Остановитесь, черт подери! Все дерьмо! Я не верю никому из вас. Да, я все упаковал для вас в приятные маленькие пилюльки. Вы можете пойти домой и сказать, что Эрни свое дело знает. Господа, он действительно способен вскрывать суть вещей независимо от мнений других. Черт! Вы слышите? Я не верю ни единому сукину сыну ни на сцене, ни в зале. Почему? А потому что я и вправду не верю, что хоть кто-нибудь из вас понимает смысл происходящего. Вы просто глупы. Зачем вы здесь вообще? Потому что хотите видеть, как кто-то страдает. Вы хотите посмеяться надо мною? И вы не желаете понять меня? И этих людей? Сэм не заботится обо мне или о моей музыке, когда дело доходит до этого. Где Ковбой? Где он? Этой шельме лучше вернуться. А впрочем, все бесполезно. Безнадежное дело. Я просто хочу получить мои деньги. Где мои денежки? Нам положено заплатить. Джейберд, где моя плата? Я тебя убью. Слышь, ты?!³

¹ См.: Kenner H. Samuel Beckett. Life in the box. New York: Grove Press, 1961. P. 133–165.

² Ibid. P. 21.

³ Ibid. P. 47–48.

Антракт (то есть установленные внутренние скобки) тоже активно эксплуатируется [в пьесе] по своему прямому назначению.

Джим. А что? Люди добрые, не бойтесь никого из этих парней, бродящих среди вас во время антракта. Неважно, что они говорят вам, важно, что в следующем акте они будут нацелены на точную, научно отмеренную дозу героина. И это их плата за представление, за вычетом денег, заработанных на кино. Кроме того, в фойе мы продаем восточные сладости [или что-нибудь другое, столь же ходовое]. Что еще? Как насчет покурить кому-то из публики? (*Огни в зале медленно гаснут.*)¹

В кинофильмах режиссеры порой тоже прибегают к нарочитому нарушению той замкнутой сферы бытия, которую сами пытаются установить. К примеру, используется рекламный трюк, когда один из персонажей комментирует мимолетное «персональное» появление в кадре широко известной звезды, называя ее или его «настоящим» именем. Искушенные режиссеры позаимствовали у Брехта прием, с помощью которого публике указывают на вымышленный характер происходящего, так что она не может слишком долго задерживаться в одном плане восприятия. Кинокритик в том же духе описывает фильм Лестера² «Как я выиграл войну».

Например, тупой полковник-шовинист, находясь в блиндаже, с телячьим восторгом напутствует лейтенанта, героя фильма, зажигательной речью. Когда камера снимает окончание полковничьей

¹ Ibid. P. 53–54. Существует немало попыток, предпринятых менее известными драматургами, нарушить гармоническую связность внутреннего мира пьесы. Нижеследующая выдержка из обзора Кеннета Тайнана иллюстрирует этот прием: «Обстановка выглядит как фрагмент разъяденного временем крепостного вала или как гигантски увеличенный срез засушенного и перекорезанного ломтя хлеба. На этом фоне бродят два актера, мимоходом жалуясь на пьесу, в которой им предстоит появиться. Они возмущаются тем, что вечер за вечером вынуждены повторять одни и те же логически разорванные отрывки диалога. “Если бы там был какой-нибудь смысл, — негодует м-р Фостер, — все было бы нипочем”. Между ними сует актриса-блондинка, чье участие в постановке в лучшем случае периферийное, поскольку никто не сказал ей, что надо делать. Когда вдобавок вмешиваются автор (в нервном, страстно-накаленном исполнении Майкла Брайанта) и актер в роли отшельника, дело становится по-настоящему запутанным. М-р Фостер ведет непрерывный диспут с м-ром Брайантом, выдвигая среди прочих довод, что с собственным автором спорить бесполезно, поскольку тот всегда прав». См.: The Observer Week End Review. London. 1963. January 27.

² Лестер Ричард (р. 1932) — американский кинорежиссер. Он строит эпизоды на трюке или комической репризе, необычном ракурсе, сюрреалистическом юморе. — *Прим. ред.*

проповеди, неожиданно открывается, что блиндаж-то на сцене, и по мере того как полковник закручивается — опускается занавес. (Лестер не останавливается на этом. Далее видно, что публики в том театре мало и ее рукоплескания вялые.) Ряд происшествий повторно проигрывается в быстром темпе в разных обстановках, словно в пародии на «Мариенбад». Музыка звучит глумливо: всякий раз, когда обратные кадры возвращают нас к забрызганным грязью, затерянным во вьетнамской пустыне военным крысам, мы получаем на звуковой дорожке грандиозный разлив восточной музыкальной патоки в стиле «Лоуренса Аравийского». Нам постоянно напоминают, что все здесь — фильм. Когда один из мужчин бьется в истерику, другой солдат поворачивается к публике и в сердцах бросает: «Уберите камеру!» Мелькает кадр двух уютно сидящих в кинозале служанок-кокни, беззаботно созерцающих эту ужасную сцену. Под конец фильма, поскольку война тоже заканчивается, два солдата обсуждают, что им делать дальше, и додумываются до мысли, что они ведь могут получить работу в фильме, который непременно снимут о Вьетнаме. (Заметно отличие этого фильма от фильма «Персоны», являющегося собой «поток сознания». В нем режиссер Ингмар Бергман¹ регулярно напоминает нам, что мы и он сам — соучастники происходящего на экране. Но Лестер хочет сказать, что мы, он и актеры — все знают, что имеют дело всего лишь с фильмом.)²

Годар³ тоже широко использует нарушения фрейма, дискредитирующие кинособытия. Вот суждение из великолепного очерка Сьюзан Зонтаг об этом режиссере.

Такие приемы, несомненно, усиливают саморефлексивную и самоотсылочную тенденцию годаровских фильмов, ибо максимально выразительное и красноречивое присутствие в кадре — это просто факт кино. Из этого следует, что ради истины необходимо заставлять средство (или посредника) кинематографической коммуникации проявлять себя перед зрителем. Методы, которыми Годар достигает этой цели, варьируются от излюбленного ухищрения заставлять актера в разгар действия бросать быстрые игривые взгляды в сторону камеры (то есть аудитории) до показа неудачных дублей (так, в фильме «Женщина есть женщина» Анна Карина путается в реплике, спрашивает, правильно ли она говорит, и затем повторяет реплику). «Карабинеры» начинаются только после того, как мы услышим некое покашливание или шевеление и чьи-то постановочные указания — возможно, композитора или звукооператора. В фильме «Китайка» Годар подчеркивает, что это — не что иное, как

¹ Бергман Ингмар (р. 1918) — шведский кинорежиссер, сценарист. — *Прим. ред.*

² Kauffmann S. Looking at films // New American Review. New York: New American Library, 1968. № 2. P. 167.

³ Годар Жан Люк (р. 1930) — французский кинорежиссер, критик, сценарист. — *Прим. ред.*

кино, среди прочих приемов время от времени используя показ нумератора кадров с хлопущей и коротких препирательств с Раулем Кутаром, оператором этого и большинства других годовских фильмов, сидящим за съемочной аппаратурой¹.

Трентиньян² в фильме «Трансъевропейский экспресс», снятом по сценарию Роб-Грийе³, дает нам еще один пример.

Киносценарист Ален Роб-Грийе садится в экспресс Париж—Антверпен с женой и другом. Некий мужчина тайком пробирается через станцию в поезд, с мрачным видом заглядывает в их купе, резко отшатывается и исчезает, словно опасаясь слезки.

«Это был Трентиньян, — замечает один из троих сидящих в купе, используя подлинное имя актера. — Интересно, что он здесь делает?»

¹ Sontag S. Godard // Sontag S. *Styles of radical will*. New York: Dell Publishing Co., Delta Books, 1970. P. 169–170. То, что мы имеем здесь дело лишь с приемом, ясно выражено в последующих строках Зонтаг: «Но тогда сразу представляется какая-нибудь мелкая сошка, державшая в руках другую хлопущую, пока снималась сцена с хлопущей, показанной на экране, и кто-то с еще одной камерой, снимавший Кутара с его камерой. Невозможно проникнуть за какую-то последнюю завесу и пережить впечатление от кино, не опосредованное кино» (ibid. P. 170). Зонтаг, однако, не замечает, что эти свидетельства нечестной игры обыкновенны не только для Годара и не только для кинотрюкачей, но для любого человека, работающего в том или ином фрейме и пытающегося передать его характер. Позиция, которую он тем самым занимает, неизбежно отрицает полноту описания фрейма, в котором она возникла. (И это верно также и для того, кто вознамерился бы сосредоточить внимание на этом эффекте.) Актер, описывающий себя в процессе игры, обязательно вовлекается в действия, которые не в состоянии включить в описание. Он сможет казаться преуспевшим в этой попытке, но не сможет потом описать саму попытку. Он может попытаться описать попытку описать себя в процессе описания, но тогда перед нами еще одна попытка, которая придает ему новые свойства и вновь ускользает от описания. И если, стремясь быть искренним настолько, насколько это возможно в данных обстоятельствах, актер чистосердечно признается, что он не способен изобразить состояние персонажа, то и в этом случае нельзя считать, что в признании нашло отражение именно то состояние, которое не может изобразить актер. Возможно, здесь есть более глубокая причина, почему эпитет «искренний» применяется и к такому человеку, который может намеренно создавать впечатление бесхитростного и откровенного (как театральный актер в соответствующей роли), и к такому, который на самом деле является бесхитростным и откровенным. Ибо обороты речи, передающие другим, что данное действующее лицо — прямой, простой, открытый человек, должны обладать силой воздействия, чем-то таким, что может представить убедительные свидетельства прямоты и открытости, хотя и не должны быть такими же театральными, как у актеров, демонстрирующих искренность на сцене.

² Трентиньян Жан Луи (р. 1930) — французский киноактер. — *Прим. ред.*

³ Роб-Грийе Ален (р. 1922) — французский писатель и режиссер. — *Прим. ред.*

Роб-Грийе поворачивается к своему другу: «А давайте-ка сделаем фильм о трансъевропейском экспрессе и торговле наркотиками». Они исчезают, камера следует за Жаном Луи Трентиньяном в Антверпен, по Антверпену и обратно в Париж, время от времени возвращаясь к трем собеседникам во главе с Роб-Грийе, все еще обсуждающему в идущем в Антверпен поезде, как развивается данный фильм¹.

Если замечание по поводу фрейма может послужить поводом для его конкретного преобразования, то точно так же можно придумать ремарки, которые последовательно трансформируют ход действия, то есть организуют определенный негативный опыт, производный от множества имитированных, искусственных прояснений фрейма. Мастером в этом деле опять же был Пиранделло.

Характерная актриса. А что я тогда должна делать? Для меня в пьесе нет написанной роли. Моя роль идет вот отсюда (*показывает рукою от груди вверх*), и я терпеть не могу церемоний, понимаешь? Ты будешь пытаться схватить меня, а я тебе это позволю.

Доктор Хинкфусс [«директор театра»]. Господа, господа, пожалуйста, не здесь, не перед публикой.

Характерная актриса. Да мы ведь уже в наших ролях, доктор.

¹ Naedele W.F. The Evening Bulletin. Philadelphia. 1968. October 10. Такие приемы следует отличать от попыток, выдержанных в сходном фрейме, сделать кино о создании кино. Так, в фильме французского режиссера Франсуа Трюффо «День как ночь» не раз используется прием, когда увеличиваются пределы видимости последней съемочной камеры, так что мы можем обозреть расстановку «освещения» и других «камер» в «процессе производства» многих сцен фильма внутри фильма, видеть все это наряду с синхронизированными режиссерскими разносами и пересъемками. Но фрейм, включающий старания «режиссера» добиться необходимого эффекта от «актеров» и «съемочной группы», запутанные личные отношения участников друг с другом, никогда не нарушает внутренней целостности. Нам показывают, как делается снег для одной из сцен, но не как делается сцена, в которой показан процесс производства снега. Еще более важно то, что данный фильм внутри фильма показан только фрагментарно — прием достаточно реалистический и вместе с тем попутно гарантирующий, что мы не погрязнем в этом внутреннем зрелище. Что реальный режиссер реального фильма тоже играет в нем роль, что эта роль — роль режиссера и что этого режиссера представляет сам Трюффо — все это просто проявления маленького тщеславия. С равным успехом он мог бы выбрать на роль себя кого-нибудь еще, или использовать вымышленный образ вместо автобиографического, или (как обыкновенно поступал Орсон Уэллс) сыграть другого персонажа вместо режиссера кино. (К тому же используется далеко не каждое усложнение монтажа, которое могло бы использоваться в данном фрейме. Фильм внутри фильма был своеобразной «домашней» драмой: он мог бы рассказывать лишь о том, как снимается фильм.)

Доктор Хинкфусс. Вы считаете возможным и дальше действовать таким образом? В этом хаосе перед занавесом и не по сценарию? Характерная актриса. Не имеет значения. Не имеет значения.

Доктор Хинкфусс. Что значит «не имеет значения»? Это, по-вашему, то, что должна думать публика?

Ведущий актер. Она все равно получит свое. Зрители только выиграют. Положитесь на нас. Мы все уже вошли в роль.

Характерная актриса. Поверьте, так все всем будет казаться более естественным и понятным. Никаких проблем с местом для постановки и ограничений в игре. К тому же, мы не позабудем исполнить все, что вы задумали на этот вечер.

Характерная актриса. Только гляньте на него, красавчика [главного героя пьесы], гляньте на него! *(Потом, выходя из роли, доктору Хинкфуссу.)* Все идет как по маслу, не так ли?

Доктор Хинкфусс *(с опасным блеском в глазах, ища пути выхода из затруднительного положения и спасения своего подорванного авторитета)*. Как публика, должно быть, уже догадалась, этот мятеж актеров против установленного мною порядка — поддельный, основан на сговоре между мною и ими, чтобы сделать их исполнение более живым и достоверным на вид. *(При этой внезапной вылазке актеры столбенеют, как манекены, в разных позах, изумленно тараща на него глаза. Доктор Хинкфусс сразу замечает это. Он поворачивается к ним, смотрит, а затем указывает на них публике.)* И это удивление тоже поддельное.

Ведущий актер *(содрогаясь от бешенства)*. Подлый трюк! Не верьте ни одному его слову! Этот мой протест — никакая не подделка! *(Он задерживает зеленый занавес, как вначале, и гневно удаляется большими шагами.)*

Доктор Хинкфусс *(публике, доверительно)*. Игра, игра, все игра — даже этот взрыв негодования¹.

Как уже отмечалось, было бы ошибочно думать, что только современные драматурги (начиная, допустим, с дадаистов) прибегают к вторжению в тот условный порядок, по которому живет инсценируемый мир, с намерением возбудить переживания негативного опыта. Поучителен в этой связи флорентийский театр XVII века.

Мы располагаем подробным рассказом об этой забавной театральной выдумке — письмом Массимилиано Монтекукколи герцогу Моденскому, причем Монтекукколи пишет о том, что видел собственными глазами. В целом, это описание лучше и надежнее, чем гораздо позднее сообщение Поля Фреара де Шантелу, основанное на нескольких потускневших воспоминаниях Лоренцо

¹ Pirandello L. Tonight we improvise. P. 18–20.

Бернини¹. Монтекукколи пишет: «Когда занавес поднялся, мы увидели множество людей, которые так заполняли пространство сцены, что казались многочисленной аудиторией, пришедшей посмотреть комедию с другой стороны подмостков. Некоторые из этих людей играли актеров, другие изображали зрителей». В пересказе Шантелу эта картина приобретает дополнительные детали: толпа на сцене находилась «во второй аудитории», поэтому фактически действовали «два театра». Здесь Бернини усилил иллюзию, введя в дело сторонних лиц, наблюдавших за тем, что видит публика, и заявлявших, что два разных театра совершенно реальны. «На сцене подвизались еще двое (их, по утверждению Шантелу, играли сам Бернини и его брат), которые держали в руках карандаши и бумагу и изображали рисующих: один был обращен к настоящей аудитории, другой — к фиктивной». Поработав какое-то время молча, они потолковали друг с другом и пришли к выводу, что группы, которые наблюдает каждый из них, воспринимаются другим в качестве иллюзорных. Неявной целью всего этого было заморочить зрителю голову и вовлечь его, по-видимому, в невообразимое смешение реальностей. Потом началось самое главное: двое выдумщиков решили «разделить сцену занавесом, и каждому устроить представление исключительно для своей собственной аудитории», одно из представлений и в самом деле предназначалось реальным зрителям. Шантелу рассказывает, что «иногда представление прерывалось смехом с противоположной стороны занавеса, как будто бы люди по ту сторону видели и слышали что-то очень интересное» и что при отсутствии в поле зрения второго театра не возникало никаких сомнений в подлинности происходящего. В конце представления оба выдумщика появились на сцене вновь и стали расспрашивать друг друга о ходе спектаклей, при этом антрепренер фиктивного театра утверждал (и этим доводил путаницу до конца), будто он не показывал ничего, кроме приготовления публики к отъезду «на экипажах при множестве фонарей и факелов», — эпизод, который, по Шантелу, в действительности был поставлен среди задников и декораций, изображающих Пьяцца ди Сан-Пьетро².

Подобное сценическое трюкачество лучше всего способствует пониманию таких современных «театров фреймов», как пьеса

¹ Бернини Лоренцо (1598–1680) — итальянский скульптор, архитектор и живописец, ведущий представитель барокко. Упоминаемые сведения приводятся в воспоминаниях Бернини о поездке во Францию в 1665 году. См.: *Дневник путешествия кавалера Бернини во Францию* // Бернини Л. Воспоминания современников. М.: Наука, 1965. С. 111. — *Прим. ред.*

² Bernheimer R. *Theatrum mundi* // *The Art Bulletin*. 1956. Vol. 38. P. 243. Цит. по: Righter A. *Shakespeare and the idea of the play*. P. 206–207.

Тома Стоппарда¹ «Настоящая полицейская овчарка» (1968), где на «внешней» сцене действуют два актера в роли критиков, наблюдающих за ходом пьесы на «внутренней» сцене, причем некоторые «исполнители» там «знакомы» им лично. Постепенно эти критики вовлекаются в пьесу в качестве лиц, ошибочно принятых за главных героев. Это начинается с телефонного звонка, который раздается во внутренней пьесе и оказывается предназначенным для одного из критиков, и тот в ответ на звонок переходит в мир внутренней сцены, после чего два мира (внешней сцены и внутренней сцены) начинают все более проникать друг в друга к явному смятению упомянутых критиков².

Нарушение упорядоченного соотношения между спектаклем и игрой дает организаторам представлений возможность объединить аудиторию и затем продолжить обещанные мероприятия, но не в традиционном исполнении. Один из примеров — так называемые хэппининги³, бессодержательные развлекательные представления, которые были популярны в 1960-е годы⁴. Другой пример — концерты алеаторической музыки⁵, которые

¹ Стоппард Том (р. 1937) — английский драматург, пишущий в абсурдистско-пародийном стиле. — *Прим. ред.*

² Отметим, что, хотя пьеса Стоппарда почти полностью построена на контакте между персонажем и исполнителем и между персонажем и публикой, все же она более или менее сохраняется внутри классической формы, скрупулезно поддерживая реальную границу между публикой и персонажами. Но хотя в сочинении Стоппарда и представлена некая пьеса в пьесе, это коренным образом отличается, скажем, от аналогичного приема в «Гамлете». Ибо там нет ничего прихотливо-странныго в появлении пьесы внутри пьесы. Положение Короля и пьеса-мышеловка внутри этой пьесы связаны вполне понятным образом, все же такая связь в реальности маловероятна. Две же команды в пьесе Стоппарда не имеют реалистичного основания, чтобы слиться в одно целое, и нужны некоторые вольные решения (такие, как откровенно ошибочные распознавания людей), чтобы это в целом удалось. Из-за того, что и «Гамлет», и «Настоящая полицейская овчарка» — просто пьесы, мы склонны все происходящее в них сваливать в общую кучу как одинаково нереальное, но в действительности здесь могут и должны быть найдены интересные различия между фреймами.

³ Хэппининг (happening) — вид театрального представления, в котором событие и действие являются самоцелью, а не частью драматического сюжета. Отличительный признак хэппининга — смешивание различных театральных элементов и сочетание их с жизненными объектами и явлениями. — *Прим. ред.*

⁴ Теперь в это трудно поверить. См., например: Happenings / Ed. by M. Kirby. New York: E.P. Dutton & Co., 1966.

⁵ Алеаторическая музыка, алеаторика — современный метод композиции, основанный на внесении элементов случайности в структуру произведения. — *Прим. ред.*

с непроницаемым лицом проводил Джон Кейдж¹. В них воспроизводились все концертные условности, за исключением относящихся к музыкальному содержанию, что указывало аудитории на его абсолютную случайность, то есть на то, что это всего лишь шум. Говорят, что «творец» здесь имеет некий дидактический интерес: по-видимому, публику заставляют осознать, что, придерживаясь негласной договоренности, со своей стороны она должна условным образом ограничивать свое восприятие, готовясь к «правильному» исполнению лишь для того, чтобы обнаружить, что ожидаемая манера подачи материала отсутствует и что само это отсутствие является целью исполнения. (Конечно, в действительности такого рода представления часто имеют успех, открыто предлагая зрителям разнообразные ключи в попытках хоть как-то истолковать то, что делается перед ними.) Во всяком случае, такие мероприятия обеспечивают естественные эксперименты, поясняющие, что происходит, когда «спектакль» осуществляется без «игры», социальное событие без той внутренней деятельности, которая, скорее всего, послужила его причиной.

Интересно, что подобная дидактическая практика, стимулирующая патронов разбирать предпосылки деятельности, которую они патронируют (разбор включает и различие между социальными событиями и внутренними действиями), была превосходно реализована психоаналитиком У.Р. Байоном. Не могу удержаться от цитирования обширного отрывка из его отчета о групповой психотерапии в Тэвистокской клинике.

В начале 1948 года руководство клиники попросило меня применить собственную терапевтическую методику в нескольких группах пациентов.

В назначенное время члены моей группы начинают прибывать. Люди недолго переговариваются между собой, а затем, когда набирается определенное их количество, в группе наступает молчание. Через некоторое время бессвязные разговоры возобновляются, затем опять следует молчание. Мне ясно, что я нахожусь в центре внимания группы. Более того, я испытываю тяжелое чувство, что от меня ждут чего-то. На этой стадии я поверяю свои тревоги группе, замечая, что какой бы ошибочной ни оказалась моя позиция, чувствую я именно это.

¹ Кейдж Джон (1912–1992) — американский композитор и новатор в музыке, показавший возможность музыкального и композиторского творчества при помощи одних звуковых эффектов. В его музыке использовались элементы «шума» и «тишины», естественные звучания, а также электроника и алеаторика. Кейдж создавал композиции с включением звуков, источниками которых были не музыкальные инструменты, а предметы, окружающие человека, — погремушки, хлопушки и т. д., звуков, порождаемых такими необычными процедурами, как, например, погружение вибрирующих гонгов в воду, а также естественным шумовым фоном. — *Прим. ред.*

Вскоре обнаруживаю, что мое доверительное сообщение принято не очень хорошо. Люди недовольны, что я выразил такие чувства, не дав четкой оценки, чего группа имеет право ждать от меня. Я не оспариваю этого и довольствуюсь указанием, что члены группы определенно не могут узнать от меня, что именно они вправе ожидать. Я интересуюсь, каковы эти ожидания и что их вызвало. Дружественное отношение, хотя и подвергшееся болезненному испытанию, позволяет членам группы дать мне кое-какую информацию. Большинству было сказано, что я «возьмусь» за группу; некоторые говорят, что у меня репутация большого знатока психологии групп; некоторые думают, будто я обязан объяснить, что именно мы собираемся делать; некоторые полагают, что организуется нечто вроде семинара или, возможно, лекции. Когда я подчеркнул, что эти мнения кажутся мне основанными на слухах обо мне, боюсь, у многих сложилось впечатление, будто я пытаюсь отрицать свое «высокое положение» в качестве «куратора» группы. Я чувствую и говорю о том, что участники группы определенно доверяли мне и ждали от меня чего-то хорошего, но были печально разочарованы, подумав, что они заблуждаются. В конце концов, группа склонилась к тому, что эти ожидания оправданны, а мое поведение попросту провоцирует и нарочито разочаровывает. Тем самым испытуемые как бы хотели сказать, что я мог бы вести себя по-другому, если б захотел и что я веду себя подобным образом назло всем. Я обнаружил, что они с большим трудом воспринимают мой способ работы с группой, более того, они сомневаются в том, что такое поведение вообще позволительно¹.

Групповую психотерапию вряд ли можно считать представлением, и, следовательно, она весьма далека от реалий театральной сцены, но рассматриваемый здесь способ приобретения негативного опыта мог бы оказаться весьма полезным

¹ Bion W.R. *Experiences in groups*. London: Tavistock Publications, 1961. P. 29–30. Любопытно, что, хотя Байон проявил завидное упрямство, сопротивляясь тому, что клиенты, пришедшие на сеансы, ожидали от него совершенно правомерно, текст опубликованного им отчета об этом опыте подчинен условностям в каждой мелочи, следуя (и очень успешно) всем правилам, всем принятым нормам орфографии, грамматики и т. п. Когда разные эксцентрики пытаются внести дух своего подхода и в орфографию своих книг (как поступали, например, Спайк Миллиган, Джон Леннон, Джерри Рубин и Эбби Хофман*), эти тексты, изобличающие неуважение к общепринятому, по меньшей мере, должны быть столь же тщательно изданы и отредактированы, как и тексты любой обычной книги.

* Миллиган Спайк (р. 1918) — английский комик и писатель; Леннон Джон (1940–1980) — лидер английской группы «Битлз»; Рубин Джерри, Хофман Эбби (1936–1989) — представители американских «новых левых» и молодежной контркультуры 1960-х годов, основатели движения йиппи (yippie — «Youth International Party»). — *Прим. ред.*

для дальнейшего анализа. Возьмем чтение академических лекций. Студенты на занятиях по социальной психологии нередко вынуждены переживать ситуацию, когда преподаватель своим поведением лишает их требовательного отношения к содержанию курса из-за того, что «анализирует» хихиканье аудитории над собственными шутками. В этой связи можно процитировать окончание полезной статьи Элизабет Ботт «Психоанализ и церемония», представленной в качестве обращения к профессиональной ассоциации психоаналитиков.

Даже в этой ситуации, в которой мы находимся в связи с чтением лекции, присутствует, как мне кажется, церемониальный компонент. Налицо известная театрализация ролей, хотя и далеко не такая сложная, как в церемонии приготовления и питья *кавы*¹. Нельзя сказать, что мы сейчас в полной мере ощущаем преемственность с неповторимой историей британского общества, но, по-видимому, и сейчас действуют символические способы выражения невысказанных мыслей. Из вашего присутствия и вашей внимательности я охотно делаю вывод, что вы здесь из-за прочувствованного интереса к предмету лекции, но было бы удивительным, если бы этот интерес и любознательность не сопровождалась критическим отношением, сомнением и, пусть слабым, ощущением враждебности и к предмету, и к ораторам. Ораторы также испытывают сложные чувства. Условности, организующие лекцию, — скажем, приподнятая платформа, трибуна, физическое расстояние, отделяющее оратора от аудитории, громкоговорители, председатель собрания, вступительные слова, аплодисменты, неперенные вопросы — все это необходимо по чисто практическим причинам, но к тому же обеспечивает обстановку, которая помогает выразить противоречивые чувства и держит их под контролем»².

С некоторых пор такие приемы атаки на традиционный фрейм лекционной деятельности получили заметное развитие. Проводя учебные классы по отдельным общественным наукам, преподаватели порой превращают их в арену выявления «групповых процессов», полагая, что живые демонстрации лучше упорядоченного чтения лекций по соответствующей тематике. Раз-

¹ Кава (*piper methysticum*) — лекарственное растение. Применяется в качестве седативного и расслабляющего средства для лечения неврозов и бессонницы. Жители тихоокеанского побережья используют напитки из кавы во время традиционных обрядовых действий и в религиозных церемониях для «достижения высшего уровня сознания». Из корней кавы готовят легкий наркотический напиток. — *Прим. ред.*

² The Psychoanalytic approach / Ed. by J.D. Sutherland. London: Institute of Psychoanalysis by Baillere, Tindall and Cassell, 1968. P. 76.

нообразные роли (или «игры») определяются в духе групповой психотерапии, преподаватель направляет внимание на текущие иллюстрации. Таким способом удастся раскрыть возможности социальной организации учебной деятельности, как, вероятно, и важные характеристики дискуссионных групп вообще; проблема же, конечно, заключается в том, что это все, что можно сделать при подобном подходе. Каждая тема сводится к одному и тому же. И между прочим, не надо готовиться к лекции. Не вызывает критики то, что не следует принимать за чистую монету, поскольку и это становится предметом обсуждения¹.

Чтобы еще дальше отойти от мира сценического исполнительства, возьмем в качестве примера разновидность искусства, которую называют *trompe l'oeil*², когда объект прорисован чрезвычайно реалистически и полно, или в качестве изображения воспроизводится обратная сторона картины, или живописью становится порванная упаковка с веревочкой, — когда в результате наблюдатель видит, что все это есть проявление фрейма или фреймовых ограничений, которые использовал художник, осуществляя свои задачи. Аналогично воспринимаются такие произведения поп-арта, как рисунки Роя Лихтенштейна³ под общим названием «Шедевр», на которых изображаются мужской и женский персонажи, характерные для комиксов. Женщина говорит (ее слова располагаются в условном контуре, как и положено в комиксах): «Ну, Брэд, дорогой мой, это шедевр! Честное слово, скоро весь Нью-Йорк будет кричать о твоей работе». Или возьмем «новый реализм» в искусстве, которому свойственно соединение домашней обстановки с произведениями, не предполагающее каких-либо границ между ними — «скобок», обыкновенно отделяющих продукт художественного самовыражения от комнаты, в которой он вывешен.

У Сола Стайнберга, художника-карикатуриста, работающего в более респектабельном фрейме, можно наткнуться на

¹ Образчик применения такой методики, полученный из первых рук, описан на тринадцати страницах вступления к книге М. Россмана: Rossman M.A. *Curtain raiser: Transcending the totalitarian classroom* // Rossman M. *On learning and social change*. New York: Random House, 1972.

² *Trompe l'oeil* (франц.) — обман зрения. — Прим. ред.

³ Лихтенштейн Рой (1923–1997) — американский художник, работал в стиле поп-арта. Соединял объекты и стереотипы «массовой культуры» с «высоким» искусством. — Прим. ред.

комиксы, где персонаж переходит границы скобок, в которые заключена карикатура; или изображен разговор с самим карикатуристом, ставшим одной из фигурок комического рисунка; или нарисованы герои, похожие на самого автора, которые рисуют героев, также похожих на него. Действительно, даже весьма незамысловатые комиксы обычно используют некоторые эффекты, сходные с пиранделловскими (как в следующем примере), но особая утонченность им, в общем-то, не свойственна.

Джеф. В этом комиксе ты «честный малый», а я «недотепа» и «козел отпущения»

Матт (*подпрыгивая на льду, гневно*). Я не честный малый! Я вообще не актер! Я человек! (*Матт проваливается сквозь лед.*)

Джеф (*обращаясь к стоящей дыбом льдине с цепляющимся за нее Маттом*). Верно. Ты козел и недотепа. Но мне ты кажешься честным малым!

(*Теперь они возвращаются с замерзшего пруда домой.*)

Матт. Это же не шоу-бизнес! Это всего лишь комикс! Здесь нет никаких честных малых и козлов. Я не козел!

Джеф. Ну, а кто же мы?

Матт. Мы просто два обыкновенных живых человека с поступками, как у всех нормальных людей!

Джеф. Ты хочешь сказать, что мы не выдуманные, что мы настоящие люди?

Матт. Ну, в каком-то смысле. Да! Мы так же реальны, как Санта-Клаус.

Джеф (*обращаясь к зрителям*). Да здравствуют Матт и Джеф!¹

Далее мы убедимся, что если говорить об изощренности фрейма, то обычные беседы в этом отношении превосходят комиксы.

IV

С переработкой негативного опыта связан интерес к важной структурной характеристике фреймированной деятельности — ее планированию, или трекингу (tracking). Несмотря на то, что подчиненные треки (subordinate track) обычно прини-

¹ The Evening Bulletin. Philadelphia. 1972. February 7, 8. Заметьте, что художники-юмористы и карикатуристы, подобно драматургам и специалистам по групповой психотерапии, для создания завершенного представления могут использовать персонажей, которые разглагольствуют об анализе фрейма текущих событий. (Пьеса Питера Хандке «Оскорбление публики» — хороший пример этого, столь же хороший, сколь и приведенный в ней анализ фрейма.) В этом отношении живописцы, скульпторы и музыканты находятся в менее выгодном положении.

мают как само собой разумеющееся или как то, что тщательно охраняют от мнения других людей, в нашей познавательной «игре» мы намеренно делаем их предметом рассмотрения. Однажды мы уже поясняли этот выбор — когда речь шла о треках игнорирования (*disattend track*)¹. Тем не менее возможны иллюстрации, связанные с другими видами подчиненных треков.

Возьмем, к примеру, ток-шоу. Комментарии, обычно приберегаемые в них для заговорщической коммуникации, то есть для передачи информации скрытыми путями (*concealment track*), могут подаваться относительно открыто, в форме нарочитых «слов в сторону», которые адресованы кому-нибудь из сообщников, но вызывающе очевидны для людей, не участвующих в сговоре. Возможен здесь и своеобразный «сговор с самим собой», проявляющийся в форме ответов, сопровождаемых усиленной жестикуляцией, и в использовании третьего лица при обращении к находящимся рядом людям. Более наглядно взаимные закулисные маневры, совершаемые персонажами на сцене, можно показать физически в виде некой клеточной диаграммы, которая изображает перекрестные связи, осуществляемые в ходе фабрикации. И разумеется, можно лукаво выставить напоказ механику, управляющую течением разговора и помогающую создавать видимость его спонтанности и непринужденности. Эта механика включает использование шпаргалок с репликами, телесуфлера, сигналов времени и т. п.

Излюбленный способ осуществления деятельности, которая направлена на достижение скрытых целей (*directional track*), — подлог редакционных примечаний. Разумеется, он основан на характерной особенности печатных изданий: сколь бы сомнительным ни был основной текст и какой бы ни была его предметная область — биография, документы, откровенная выдумка, поэзия, — редакционные сноски и комментарии воспринимаются как непогрешимые по точности и надежности. (В конце концов, комментарии, скажем, к двум различным версиям одного и того же текста явно относятся лишь к самим *текстам* и, следовательно, в буквальном смысле могут быть истинными независимо от того, является ли комментируемый текст научной статьей или детской волшебной сказкой.) Подобно тому, как редакционное предисловие может быть использовано для обмана читателя, редакционные комментарии по ходу текста способны выполнить ту же задачу. Набоковский

¹ См. гл. 7. «Деятельность за фреймом» — *Прим. ред.*

«Бледный огонь» представляет собой модель реализации обоих издательских приемов. Некая эпическая поэма представлена читателю между скобками традиционной литературной эрудиции, что позволяет наводнить поэму побочными примечаниями, разработанными как элемент ключа к ее толкованию. Эти примечания совершенно естественно ограничиваются длинным предисловием, расширенным комментарием и указателем-гlossарием. (Конечно, хотя мы вполне в состоянии увидеть, что опус, выглядящий как эпическая поэма, на самом деле является пародией или бессвязным бредом безумца, гораздо менее мы способны понять, что выходящие за рамки фрейма примечания к пародии или безумию суть сами пародия или безумие.) Хорхе Луис Борхес использует аналогичный прием, когда снабжает высокоучеными редакторскими примечаниями выдуманные тексты несуществующих авторов в таких своих рассказах, как «Сад расходящихся тропок», «Пьер Менар, автор “Дон Кихота”», «Зогар» и другие¹. Аналогично поступают авторы детективов, создавая документальную или биографическую атмосферу рассчитанным введением иностранных, местных или жаргонных слов, объясняемых в сносках, словно бы между редактором или составителем и источником текстуального материала существовал какой-то зазор, словно бы и в самом деле этот редактор мог слегка сокращать текст в интересах читателя и ради ясности. Но поскольку автор сносок — это сам писатель и поскольку выдуманные им персонажи говорят только то, что он решит, и в контексте, которым он может манипулировать по своему желанию, используя голос автора, сноски вряд ли нужны для чего-то иного, кроме обмана читателя. С их помощью данной истории придается видимость большей реальности, а рассказчику — видимость большей эрудиции, чем это было бы возможно при соблюдении канонов детектива².

¹ Безусловно, Борхес больше чем любой другой современный писатель-новеллист эксплуатировал содержательные возможности фрейма произведения, и его форме присуще что-то пиранделловское. Мечты и сны, видения и притчи утрачивают всякую способность удерживать предметы и фигуры в присущем им фрейме. Эти риторические фигуры выходят из положенных рамок, и в дело вступают «настоящие» герои.

² Например, Лен Дейтон* использует немецкий жаргонизм *abgeschaltet* и такую сноску к нему: «*Abgeschaltet* (жаргон) — буквально: “выключенный”, “неиспользуемый”. Означает объявиться, “всплыть”, чтобы доложить о поимке или провале своей группы. Это часто случается много позже самого события». Дейтон использует русское слово *droog*, поясняя в сноске тонко-

Теперь еще об одном назначении направленной деятельности — порождении негативного опыта. Наша очередная тема — «связки» (connectives). Было показано, что связки — одно из необходимых условий организации опыта; обычно их работа незаметна и они являются частью направленной деятельности. Как уже говорилось, осознание роли связок приходит в особых обстоятельствах. К примеру, когда будущий романист только еще учится своему ремеслу, он вынужден уделять повышенное внимание употреблению связок, чтобы избежать чрезмерных повторов или стереотипизации. Но разумеется, шутники могут использовать связки как еще один ресурс. Так, в пьесе «Лысая певица» Э. Ионеско, изданной «Гроув Пресс» (1965), вместо традиционной техники обозначения реплик, принадлежащих тем или иным действующим лицам, с помощью имен, за которыми следует точка или двоеточие, использованы изображения их голов¹. Прекрасный источник игр и забав, нарушающих фрейм, — шоу тупиц, в течение ряда лет представлявшееся корпорацией Би-би-си и описанное в специальном издании². В этом шоу главный «участник» труппы, Блуботтл (один из персонажей, сыгранных Питером Селлерсом), использовал следующий прием: он проговаривал кулуарным шепотом авторские указания, адресованные персонажам, которые в тексте пьесы обычно остаются за скобками и не произносятся актерами³. В одном из эпизодов этот прием получил дальнейшее развитие: участники диалога всякий раз, когда подходила очередь каждого говорить, громко зачитывали связки, характерные для повествования (типа «он сказал»)⁴.

сти его употребления: «Сток употребил слово *droog*, отличая его от слова *tovarich*. Если товарищем может быть любой, с кем вы вступаете в контакт, даже ненавидя его, то друг — тот, с кем у вас особая близость и для кого вы могли бы кое-что сделать даже вопреки национальным интересам». См.: Deighton L. The Billion Dollar Brain. New York: G.P. Putman & Sons, 1966. P. 221, 283.

* Дейтон Лен (р. 1929) — английский писатель, автор шпионских романов. — Прим. ред.

¹ После одной-двух страниц читатель приспосабливается, и этот прием организует восприятие текста так же хорошо, как и традиционные связки в напечатанной пьесе.

² Milligan S. The good show scripts. London: Woburn Press, 1972.

³ Как можно было ожидать, печатная версия, отражающая эту практику, создает двусмысленности в определении фрейма прочитанного.

⁴ В пьесе «Лысая певица» Ионеско доводит игру с фреймированием до полного завершения, заставляя одних персонажей читать роли, предназначенные для других персонажей, и тем самым побуждая нас осознать, что

V

Думаю, среди исполнений, которые порождают негативный опыт, приносящий пользу их организаторам, нет более удобных для анализа, чем борцовские телематчи (часто называемые «показательными выступлениями»). Очевидная цель этих шоу — завести аудиторию, и так же очевидно, что в качестве главного средства здесь используются фреймовые атаки. Поэтому «показательные выступления» послужат материалом, на котором будут проиллюстрированы достоинства пропагандируемого нами анализа¹.

Традиционно соревнования по борьбе (как и боксерские матчи) были образцовыми моделями расстановки временных скобок. По обычаю они маркируются церемониальными действиями, и для любого из противников было бы немыслимым вступить в борьбу до специального сигнала к началу схватки или продолжать ее после сигнала, извещающего о завершении матча. Но совсем не так поступают телевизионные борцы.

Обычно боксеры и борцы напрямую перекидываются репликами с публикой только до и после матча, но не во время его². Показательные борцовские выступления нарушают и это правило, позволяя обоим главным героям, особенно тем, которые назначены «главными нарушителями», не только кричать и жестикулировать в направлении аудитории, но иногда даже угрожать ей.

Далее, в «настоящем» спорте судья представляет собой проводящий канал; его работа — осуществлять «редакторский контроль», расставлять «знаки препинания» на игровом поле, но в других отношениях она должна быть фактически

такое присваивание реплик, которое можно считать «правильным», в одно и то же время ориентировано на грамматическую конструкцию текстового фрагмента и до некоторой степени произвольно.

¹ Интересная драматургическая трактовка борьбы имеется в очерке Ролана Барта, написанном в начале 1950-х годов и переизданном в его «Мифологии». См.: Barthes R. *Mythologie* / Trans. by A. Lavers. New York: Hill & Wang, 1972. P. 15–28.

² В хоккее, бейсболе и теннисе приняты еще более строгие правила общения между игроками и публикой, так как во многих случаях этикет требует, чтобы игроки не допускали выражений признательности либо неудовольствия во время и после окончания аплодисментов, шиканий и свиста. Эти звуки определяются только как часть фрейма, который не имеет отношения к игрокам. (В то же время, как отмечалось, словесное общение между противниками может быть приемлемым и порой приближаться к идеалам вежливости и учтивости.)

невидимой. В традиционных спортивных схватках борцов и боксеров бывали случаи, когда в течение какого-то времени команды судьи не исполнялись, но это, как правило, происходило в пылу самозабвенной атаки, а потому считалось извинительным. В телевизионной же борьбе не только высмеиваются решения судьи, так что он постоянно встает перед необходимостью дисквалифицировать грубияна, но могут напасть и на самого судью — чудовищное нарушение фреймирующих правил! — как если бы взбунтовалось предложение и вздумало не считаться с собственными знаками препинания.

В традиционной борьбе изящная расстановка внутренних скобок убеждала любого, что противники — просто соревнующиеся претенденты на победу, а не звери, жаждущие растерзать друг друга. Если в схватке было больше одного падения, борцы по сигналу своевременно разводились (выходили за пределы фрейма борьбы) и готовились по сигналу же возобновить схватку. (В это время борцы проявляют сильное желание физически расслабиться, облеченное во внешние формы, за которыми очень забавно наблюдать.) Предупредительное постукивание судьи по плечу также побуждало борца, выполняющего опасное неправильное удержание, ослабить хватку и освободить противника. Конечно, эти внутренние скобки — лишь элементарные условия, необходимые для ориентации в мире борьбы, но понимание ее традиций помогает оценить нелепость выходов, связанных с нарушением ее правил.

Теперь о пространственных скобках. Обычно, когда одного из борцов выталкивали с мата, судья постукивал по плечу спортсмена, имеющего преимущество, в знак прекращения борьбы, и противники в правильном порядке собирались на ковре (менее активный ставился в партер, а его сопернику предоставлялось право выбрать прием). Если кому-нибудь из борцов случалось вовсе выпасть за пределы арены (редкое явление), то соперники немедленно оказывались вне границ фрейма и в силу вступали правила вежливости, характерные для обычной жизни, а не для ринга. Ясно, что движения тела борца при его возвращении в исходную позицию осуществлялись в ином фрейме, чем движения, с помощью которых он проводил захваты или оборонялся от захватов противника. (Первые, к примеру, никогда не бывают стремительными, вторые — очень часто.) В показательной борьбе канаты вокруг ринга и приподнятая площадка остаются ориентирами восприятия, но теперь отчасти

и потому, что они придают особую выразительность нарушениям, и нарушениям многочисленным. Борцы рутинно переступают или переползают за канаты, останавливая матч. Так же рутинно они выбрасываются из борцовского ринга в зал к публике для создания эффекта или ухода от неминуемого поражения. Оказавшись за канатами (и даже за пределами арены), они затевают скандалы с публикой, судьей и противником, причем последний иногда присоединяется к вытесненному с арены врагу, чтобы продолжить схватку¹.

Как отмечалось, развертывание сюжета схватки зависит от проблем определения фрейма. Обыкновенно соперники начинают борьбу, держась в рамках обычных правил, и даже для предусмотренных «исключений» (особенно для борцов, назначенных «главными нарушителями») часто разрабатываются подробные правила. Затем происходит разделение на «негодяев» и «героев». Предопределенное репутацией и наружностью мужчин-участников это разделение устанавливается в полной мере, когда «злодей» начинает нарушать правила. Он пытается проводить незаконные приемы, упорствует в них так, что от судьи требуется больше чем словесное предупреждение, а когда он, наконец, подчиняется судье, то украдкой в самый последний момент делает какую-нибудь пакость. Он угрожает публике, спорит с судьей и бессовестно выпрашивает снисхождения при неудаче. Он толкает «героя» и наступает на него с надменно-презрительным видом, что коренным образом меняет фрейм происходящего, превращая боевые движения и жесты в чисто ритуальные. «Герой», измученный неспортивными, грубыми атаками противника, взбешенный его оскорбительными жестами и бесконечными нарушениями правил, пока

¹ В матчах, устраиваемых только для сбора денег, действия за канатным ограждением официально позволяют, и, по всей вероятности, эти матчи планируются с расчетом на эффектное разрушение фрейма. Любопытно, что состязания роллеров во многом следуют тому же сценарию, что и борьба, в развитии сюжета и нарушениях фрейма, хотя по внешнему виду они не похожи на борьбу. Одно отличие состоит в том, что в борьбе, как в хоккее, агрессивные выходки (по меньшей мере, первоначально) стилизуются под модификации игровой активности, и когда разгорается открытая борьба, становится очевидным, что произошло полное изменение первичной схемы интерпретации. В борьбе этот переход от технически выдержанного применения захватов и контрприемов к «борьбе без правил» очень скоротечен, а от нее недалеко до необузданной открытой драки (когда борец преследует противника и за пределами ринга) — все это лишь движение в нисходящем ключе. Еще одно отличие в том, что, возможно, любителям гонок роллеров состязания, которые они смотрят, кажутся менее фальсифицированными, чем любителям борьбы те состязания, которые смотрят они.

действует нерешительно. Наконец, возмутительные выходки против него становятся слишком частыми. Его праведное негодование перехлестывает через край, пробуждая в нем новые силы, и теперь, заработав полное моральное право самому определять нормы борьбы, он превращается в рычащего дикого зверя (переходит на понижающий ключ в поведении), который тоже применяет запретные приемы и выигрывает матч. При этом фальшивость ситуации связана не с нарочитой демонстрацией борцовского мастерства (об этом беспокоятся не в первую очередь), а с нарушением традиционного фрейма борьбы — то ради создания ошеломляющего эффекта, то ради некоего очищения.

VI

Далее, углубим понимание негативного опыта, изучая разнообразие жизненных эпизодов и сценок, в которых он проявляется, и разнообразие структурных композиций, которые его порождают. Но во всех этих разнообразиях можно отыскать нечто общее. После того как супруги Бек чуть ли не раздеваются в своем «Живом театре»¹ и побуждают участвовать в нем публику — театральным фреймом все еще сохраняется. После всех испугов на чертовом колесе вы в конце концов благополучно приземляетесь и лишний раз убеждаетесь, что ваш рейд был вполне безопасным. После того как застенчивая девушка очаровательно покраснеет, или закроет личико руками, или легонько побьет своего мучителя-насмешника, общение опять возвращается в рамки вежливой беседы. Поэтому деятельность Беков ограничивается театром, работа цирков — устройством аттракционов для посетителей, а участники взаимодействия допускают рискованные шутки только в легкой несерьезной беседе. То же происходит, когда Брехт периодически напоминает своим зрителям, что они участвуют всего лишь в драматургической фантазии, или когда Годар вводит в качестве героев фильма мон-

¹ «Живой театр» (Leaving theatre) — авангардный импровизационный театр, созданный в 1940-е годы супругами Джудит Малиной и Джулианом Беком в Америке. В основе творческого метода лежало взаимодействие с аудиторией. Тексты прочитывались спонтанно, использовались неожиданные и необычные комбинации постановочных элементов. Через взаимодействие со зрителем, использование реального времени и вовлечение аудитории в текущие проблемы театр уходил от традиционных форм театральной постановки, превращаясь в театр как способ побуждения к действиям во внесценической жизни. — *Прим. ред.*

тажеров и оператора, но, конечно, не тех монтажеров и оператора, которые обеспечивают показ первых. К этим случаям, по-видимому, вполне применима аргументация Уолтера Керра¹.

Театральные огни [в спектакле «Бунт»] смутно высвечивают марширующие фигуры, призраки партизанских отрядов, которые вот-вот должны обрушиться на Америку. Эти фигуры стоят, топочут, садятся, развалиясь, на пол перед зрителями, на счет раз-два-три делают выпады штыками прямо в нашу сторону. Огни гаснут. Но в это время раздаются подавляемые смехи. Замысел состоял в том, чтобы создать ощущение стали у вашего горла. (Все мы хорошо представляем цену подобного ощущения.) Но вмешались законы театра. Нам прекрасно известно, что в театре сталь (если это сталь, а не дерево или резина) могут лишь направить на наше горло. Она не войдет в него, в этой штыковой атаке ничего реального попросту нет, и что остается делать аудитории, как не хихикать, когда старательно изображаемая угроза — это на самом деле фарс.

Аналогично пропадает и еще один эффект, когда публике во время яростных дебатов по проблеме контроля над численностью крысиного поголовья на островке света открывается мусорный бак с двумя настоящими крысами, грызущими его. Предполагалось, что в этот момент женщины в зале (по крайней мере, некоторые) должны были завизжать. Они не издали ни звука. Крысы, в самом деле живехонькие, явно гуляют на свободе и выглядят в любой момент способными броситься прямо в зал — таковы факты. Но, столкнувшись с подобного рода фактами в театре, мы тотчас же занимаем себя вопросом: как режиссер-постановщик устроил этот эффект, опоены ли крысы каким-нибудь успокоительным снадобьем для безопасности и т. д.?

Самое реальное событие в театре мгновенно становится фиктивным, фальшивым, как в бродвейском мюзикле «Непревзойденный Бак Уайт»²: один из актеров по-настоящему хватает за воротник человека из зала и яростно швыряет в проход между рядами, а вы, видя это, уверены, что человек, с кем так жестоко обошлись, — обыкновенная подсадная утка. Он не может быть никем иным. Руководство определенно не станет добиваться судебных тяжб и не позволит колотить настоящих зрителей. И чем больше действие кажется похожим на реальное столкновение, тем более явной и прозрачной становится фальшь.

¹ Керр Уолтер — американский журналист, театральный обозреватель и театральный критик. В 1971 году на Бродвее открыл музыкальный театр своего имени. — *Прим. ред.*

² И. Гофман имеет в виду спектакль «Бак Уайт», поставленный в театре Джорджа Эббота в декабре 1969 года по пьесе Джозефа Долана Туотти «Непревзойденный Бак Уайт (черные боевики)». — *Прим. ред.*

Таким образом, театр «прямого действия», театр, который отказывается от искусства в пользу реальности, как бы имеет встроенный клапан, автоматически не выпускающий в себя эту реальность и в конце концов превращающий ее в факт искусства. Так может быть, лучше с самого начала иметь в виду, что искусство — это и есть искусная подделка?¹

Однако не следует забывать, что такая фальшь содержит в себе прообраз реальности, хотя бы в той ее части, которая имеет отношение к фрейму. В самом деле, если лишить публику защитной психологической дистанции, подвергая опасности привычный фрейм восприятия, можно ожидать, что возникшие таким образом отклонения, однажды раскрытые и использованные, в дальнейшем позволят устроителям подобных представлений следовать удачному примеру и повторять найденные приемы. Весьма вероятно, что позже достигнутый эффект утратит остроту и, став привычным, приведет к изменению фрейма. На наших глазах это случилось, к примеру, с обнажением женской груди в кино.

Теперь попытаемся сделать некое обобщение, касающееся современных драматических постановок и соревновательных зрелищ. Мне кажется, что, сколь бы почтенной и древней ни была традиция использовать нарушения фрейма для развлечения или поучения публики, в наши дни ощущается особая склонность к этому — мода, затрагивающая широкий спектр человеческой деятельности.

Театральные подмостки 1960-х годов, по-видимому, в значительной степени представляли собой театр фреймов: содержание было разным, но формальные приемы — одинаковыми. Широкую популярность получил жанр «наступательной» комедии. Телевизионный конференс, как, например, в ток-шоу, стал строиться на дешевых эффектах — многочисленных открытых ссылках и намеках на закулисные элементы шоу (цензурные, спонсорские и др.) и шутивом обыгрывании ошибок в текстах, в распорядке представления, ляпов и оговорок — по существу всего того, к чему прежде старались не привлекать внимания. Такие выходы исполнителей из «нормальных» рамок, видимо, активно поощрялись и высоко ценились². В

¹ Цитата взята из поучительной статьи У. Кеппа: Kerr W. We who get slapped // The New York Times. 1968. December 29.

² Hogan H. Some bracketing devices used on television talk shows. Unpublished paper. University of Pennsylvania. 1970.

самом деле, энергично эксплуатировались специальные возможности телевидения в устройстве шоу — к примеру, звуковые эффекты изображения намеренно десинхронизировались; обрушивались импровизированные сценические подмости; актеры устраивали откровенную борьбу, чтобы ненадолго оказаться в центре экрана; в эфир «случайно» попадали жесты и слова, не предназначавшиеся для микрофона или телекамеры.

Та же тенденция наблюдалась в спортивных состязаниях. Удачным примером могут служить выходы Ли Тревино, чемпиона по гольфу, который использовал соревнования как декорацию для своего исполнения с полным набором едких острот, картинных выходов из равновесия; комментариев, предназначенных для зрителей, и прочих видов буйного веселья¹. Бо Белински, Джо Неймат и драматургически одаренная звезда тенниса из Румынии Илиэ Настасе — другие представители той же самой «школы»².

Наконец, изменился стиль ораторской речи (политический, гражданский, академический), в которой усилился акцент на «прямоте» или «искренности», то есть у исполнителей появилась тенденция изображать «неораторскую» манеру и большую свободу действий. Так, когда президент Никсон во время церемонии награждения уронил медаль, прикрепляя ее к груди героя, он разыграл милую сценку виноватого смущения, в заключение шутливо закрыв лицо рукой. Советский лидер Леонид Брежнев в аналогичных случаях следовал той же линии поведения.

В прошлом году Брежнев случайно облил из своего бокала госсекретаря США Уильяма Роджерса. А на приеме в госдепартаменте в эту среду Брежнев облился сам.

Присутствующие не знали что делать: то ли смеяться, то ли выбрать какую-то другую линию поведения. Когда стало очевидно, что сам Брежнев нашел этот инцидент забавным (а за ним и президент США), аудитория позволила себе рассмеяться, а потом заплодировала³.

¹ Trevino L. Cantinflas of the country clubs // Time. 1971. July 19.

² Twombly W. Here comes nasty // The New York Times Magazine. 1972. October 22.

³ O'Rourke L.M. The Evening Bulletin. Philadelphia. 1973. June 22. Должен добавить от себя, что решение политического деятеля, какую роль ему играть в такие моменты, — это дело деликатное, в котором необходим чуткий настрой на волну преобладающих мнений. И при таких условиях требовать от политика, чтобы его смешки и жесты застенчивости были «спонтанными» и «неподдельными», значит требовать слишком многого.

Предполагается, что при восприятии подобных эпизодов каждый понимает, что исполнители общественных и государственных ритуалов — всего лишь люди, которым свойственно ошибаться и которые не должны чрезмерно стыдиться своих непреднамеренных оплошностей (стоит напомнить очевидный факт политической кухни, что еще недавно главы государств, как правило, не считали нужным публично признавать свои ошибки). Ныне, по-видимому, в политике стало почти модным злоупотреблять приемами изображения персонажа или роли, цель которых — возбудить массовое соучастие, используя комизм ситуаций, когда нарушается рефлексивный фрейм.

VII

1. До сих пор я рассматривал образцы негативного опыта, намеренно порождаемого лицами, которые в большей или меньшей степени руководят ходом действий, либо лицами, которые выступают главными исполнителями в публичном зрелище. Конечно, не все публичные события и церемонии имеют режиссеров или центральных исполнителей, и потому не все они предназначены для того, чтобы стать источником негативного опыта. И совсем немногие из них так же хорошо приспособлены для манипуляций, как публичные соревнования двух лиц, ибо это представления, где один человек может очень сильно повлиять на ход событий: если он выбирает отклонение от общепринятых норм, его действия вряд ли останутся без внимания. Так, когда в боксерском матче Макси Бэр устраивает танцы вокруг Канеро, время от времени похлопывая его по крестцу, он этим создает опасность превратить все происходящее в фарс. В теннисных единоборствах может возникнуть и такая угроза фрейму.

Самый странный теннисный матч, который я когда-либо видел, состоялся сегодня в открытом чемпионате Франции на стадионе Ролан Гаррос. Во встрече, напоминавшей игру кошки с мышкой, русский теннисист номер один Томас Лейус три часа развлекался с нетитулованным американским игроком Биллом Хугзом, прежде чем послать победный мяч и закончить игру со счетом 6:3, 6:3, 4:6, 8:10, 9:7. Перед этим русская теннисистка Анна Дмитриева произвела такое впечатление, будто она добровольно сдала игру Фэй Тойн (Австралия) со счетом 6:8, 3:6. Обе странности, без сомнения, были вызваны фактом, что победителей ожидала встреча с противниками из Южной Африки.

Дважды за последний год во время пребывания в Англии русские уходили от борьбы, чтобы не играть против спортсменов ЮАР

из-за расистской политики их страны. Сегодня Лейус заявлял, будто его беспокоит «больная нога».

Когда он в четвертом сете вел 5:0, все ждали от него рутинной победы. Но постепенно он начал терять преимущество, и скоро стало очевидным, что русский вовсе не настроен на победу. В четвертом и пятом сетах его тактика была неизменной. Лейус допускал двойную ошибку, когда ему оставалось взять решающее очко, и посылал мяч в аут, когда победа казалась почти достигнутой. Наконец, на своем пятом матч-боле русский, переглянувшись со своими спортивными начальниками, находившимися на трибуне, и, очевидно, получив разрешение покончить с этой бессмысленной ситуацией, послал недостижимый мяч и заслужил очко¹.

Далее можно доказывать, что люди, обладающие исполнительной властью, не сеют вокруг себя еще большей смуты, чем обычно, вовсе не потому, что это потребовало бы особого мастерства, а потому, что обыкновенно у них нет причин для разрушения того, что в конечном счете является их собственным делом. Поэтому в рассмотренных до сих пор образчиках негативного опыта ничего радикального не происходит: основные отношения там не затрагиваются. Но люди, не отвечающие за результат деятельности, очевидно, могут намеренно создавать ситуации негативного опыта для тех, кто ею руководит. Часто они в этом преуспевают, по меньшей мере временно.

Возможно, анализ таких ситуаций лучше всего начать с поведения молодежи, тех ее представителей, которым невыносимо участие в общественных событиях и которые, как говорится, «испытывают пределы чужого терпения». Сначала они пробуют взорвать ситуацию мелкими провокациями, а затем постепенно увеличивают их размах, пока, наконец, не вмешиваются взрослые, чтобы защитить дело, которое продолжает оставаться объектом нападок. Часто испытывание чужого терпения требует сотрудничества двух нарушителей, которые объединяют усилия, дразня присутствующих или поднимая шум до такого уровня, когда уже нельзя делать вид, будто мероприятие идет своим чередом, и на беспорядки поневоле приходится реагировать. Иногда нарушители намеренно создают обстановку, при которой высока вероятность несчастного случая, из-за которого один из них выходит из строя. Всеми этими способами атакуют сложившуюся ситуацию, так что под угрозой оказывается нормальная связь между второстепенными и основными действиями. Легендарной моделью здесь, по моему мнению, служит бой быков, проводящийся в испанском городе

¹ См. очерк Тони Моттрама: *The Observer*. London. 1965. May 23.

Памплона во вторую неделю июля. Контролируемый, не растекающийся по боковым улочкам прогон быков через весь город — это сама по себе трудная задача, так как главные исполнители, быки, не желают придерживаться своих «подмостков» и бросаются на зрителей, глазающих по обеим сторонам улицы. Вдобавок городские и приезжие разгоряченные юнцы имеют привилегию и, возможно, даже обязанность встревать в игру и дразнить быков, сбивая их с нужного направления и тем самым нарушая фрейм. Преуспевший в этом может получить наказание одновременно с похвалой окружающих, как если бы солидные отцы, школьные учителя и полицейские — все вдруг сговорились и обезумели.

Обычной и самой скромной формой нарушения фрейма можно считать «перебивание» говорящего — форма поведения, на которую легче указать пальцем, чем проанализировать. Иногда исполнители относятся к перебиванию так, как будто его не существует, как к действиям, которые нужно игнорировать, как к чему-то вносящему дополнительное напряжение в данное событие, но существенно не меняющему его определения. В таких случаях перебивание оказывается вполне уместным, если аудитория присоединяется к тому, кто нарушает фрейм, смехом (уместность здесь означает, что предосудительное замечание вполне вписывается во фрагмент деятельности, совершенной исполнителем или персонажем, либо превращает эту деятельность в первый шаг двухшагового взаимодействия, где упомянутое замечание оборачивается вторым шагом, уведомляющим, что все более чем в порядке).

Здесь снова можно увидеть, что один лишь уровень шума, который воспроизводит публика, нарушающая порядок, — это не то, что по-настоящему мешает. В качестве показательного примера уже упоминались рок-концерты с их беснующимися аудиториями, гул которых совершенно подавляет звуки со сцены. Громкое замечание, сделанное комедианту, на которое он может легко ответить или посчитать незаслуживающим ответа, менее опасно для театрального предприятия, чем суждение члена аудитории, спокойно высказанное в форме прямого обращения. Именно второе, а не первое нарушает фрейм. Независимо от того, насколько мало и ничтожно событие, надо представить контекст, в котором оно способно приобрести решающее значение и стать опасным для фрейма. В хорошо поставленном сценарии даже кот способен привлечь заметно большее внимание, чем фигура поважнее.

Загнанные разъяренным, шумно сопящим быком под защиту прочного деревянного ограждения, тореро на Пласа Де Торос в Севилье оставили арену в распоряжении единственного тореадора. Пока они бесславно стояли за оградой, белый кот бросил вызов и быку, и всему ритуалу боя, прыгнув с трибуны. Профессиональные быкоборцы на время стали простыми зеваками, а кот кружил по арене. Под конец променада, когда он исчез за барьером, толпа взорвалась громом аплодисментов, каких обычно удостоивается только храбрейший из тореро¹.

2. Сказать, что нарушения фрейма могут быть инициированы снизу в процессе умеренной атаки на событие, значит открыть одну из дверей, но, конечно, как и во всем, что связано с анализом фреймов, эта дверь приводит нас к следующей. Ибо вполне возможен драматический сценарий, не говоря уж о ток-шоу, от которых можно ожидать не только прерывания исполнителей, но и прямых ответных реакций с их стороны. В таких случаях может произойти переключение, связанное с нарушением фрейма, — переключение, в котором аудитория и исполнители спектакля суть одно и то же. Возьмем, к примеру, мелодраму в театре «Олд Бауэри», показанную в одноименной городской общине на рубеже XIX и XX веков, и театральные эффекты графа Иоханнеса.

Когда чуть позже он попал в «Олд Бауэри», попечители этого театра уже слыхали о нем и с энтузиазмом предвкушали полные сборы. Дирекция театра, зная свою публику, приказала натянуть заградительную сетку через всю сцену, к сожалению недостаточно высокую, чтобы защитить графа от навесного огня с галерки. Как только граф в роли Гамлета затянул свое «Святители небесные, спасите!», галерка предоставила ему возможность спастись от летящих морковок, яиц и помидоров. Граф продирался сквозь текст дальше, очевидно привычный к подобным бомбардировкам. Но Призрак к такому не привык. Когда морковка угодила ему в глаз, Его Призрачное Датское Величество набрал с подмостков полные горсти «боеприпасов» и выбежал перед сеткой, чтобы ответить огнем на огонь, и добился в этом очень приличных результатов. После этого каждая сцена достигала своей кульминации в новой бомбардировке. Граф держался до конца, особенно буйствуя, когда ведущая актриса Эйвония Фэрбанкс (которая, осознанно или неосознанно, выступила почти в такой же шутовской роли, как и он сам), становилась центром внимания публики. «Ступай

¹ Полное описание этого происшествия см. в журнале «Лайф»: Life. 1955. June 6.

в монастырь, Офелия!» — говорит граф, а некий радатель в ложе у самой сцены встречается: «Не обращай на него внимания, душечка!» После чего граф выходит из роли и орет на непрошеного советчика. Результат — еще больше яиц, томатов, морковок и общий тарарам. Ближе к концу на сценическую площадку полетели капустные кочаны. В сцене с могильщиками граф вместо черепа Йорика подобрал кочан, протянул его на ладонях к аудитории и подправил Шекспира специально для своих обидчиков: «Бедная кочанная головушка! Полюбуйся на своих братьев!» Это вызвало град рыбьих голов, тухлых яиц и кочерыжек¹.

VIII

Итак, нарушения фрейма, которые идут снизу, но ответственность за них несут руководители (как правило, ведущие исполнители), в действительности способны достичь полной завершенности. Но, конечно, с этим могут быть связаны какие-то другие устремления, а именно срыв планов или дискредитация соперника путем нарушения правил, определяющих фрейм взаимодействия, который тот стремится сохранить. Подобные действия говорят нам не столько об организационной роли нарушений фрейма, сколько об ущербности фреймированного опыта. И все же рассмотрение этих действий здесь вполне оправданно благодаря их форме и содержанию. Заметим, что речь идет об особом рода помехах — ситуативных — или, по меньшей мере, они могли бы оставаться в пределах ситуации. Усилия, предпринимаемые для подрыва покоя и порядка в социальных событиях, не имеют прямых последствий за пределами ситуации, в которой осуществляется нападение. Главный результат соответствующего акта для нарушителей — негативный опыт тех, кто подвергается нападению. (Усилия ответственных лиц восстановить порядок и власть над ситуацией, безусловно, могут вести к весьма существенным последствиям, в том числе и к полной потере контроля над делами; вероятно, в этом иногда и заключаются намерения нападающих.) Возможно, здесь уместен термин

¹ Brady W.A. Showman. New York: E.P. Dutton & Co., 1937. P. 20–21. Очевидно, что здесь возникает проблема точного определения. Театральные традиции заметно различаются по тому, насколько позволительны непринужденные реакции публики во время представления. Но я все же думаю, что фрейм, ассоциируемый с мелодрамой, не был лишь фреймом, допускавшим весьма большие вольности в реакциях публики. Хотя бы в некоторой степени аудитория и исполнители здесь вместе участвовали в пародировании фреймов обычных театральных представлений.

«социальный саботаж». Практики описывали некоторые его примеры, но до сих пор еще не существовало образцов организованного анализа и, следовательно, *приложения его результатов*, были лишь неточные аналитические пристрелки с редкими озарениями.

Социальный саботаж всегда порождает двойной вопрос. Если есть индивид или индивиды, которых саботируют, то к кому они могут относиться как к саботажникам? Если имеются индивид или индивиды, которые наносят ущерб другим, то как они могут рассматривать свои действия? Некоторые нападения снизу имеют, видимо, личный характер: некто, действующий более или менее от своего имени, пытается создать обстановку негативного опыта для человека, которого весьма трудно принять за действительного противника. Эбби Хофман снабжает нас на этот случай примером: «Мне нравятся ветреные, бесшабашные люди. Из тех, знаете, кто подходит к первому встречному и говорит: “Подержите, пожалуйста, для сохранности мой кошелек, пока я схожу в этот магазин и кое-что там украду”»¹. В других случаях в дело вступает политика: мишенями оказываются общественные учреждения и смутьяны действуют якобы ради реальных или потенциальных коллективных интересов, а не просто «для себя». Здесь подходит еще один текст Хофмана.

Появившись в Колледже Бруклина, мы провозгласили «класс — это территория свободы!»; отвинтили крышки от парт и превратили их в пистолеты, раздали марихуану и картинки, исписали дверь, устроив из нее классную доску, выключили свет и продолжили резвиться в темноте; мы громогласно объявили, что охранник колледжа был одним из нас, тем самым «освободили» и его, правда «лишив работы», — в общем, делали что вздумается. Наш всегдашний девиз: делай что хочешь! Пользуйся случаем. Расширяй границы своей личности. Ломай правила. Протестуй любым способом, который может сойти с рук².

При размышлении о социальном саботаже выясняется, что главное значение в этом виде действий имеет не количественная сторона беспорядка и производимый фурор, но то, в какую ситуацию вписан их фрейм. Так, простое *присутствие* определенного рода свидетелей может иметь сильный понижающий и умиротворяющий эффект. К примеру, отметим искус-

¹ Hoffman A. Revolution for the hell of it. New York: Dial Press, 1968. P. 62.

² Ibid. P. 157.

ное влияние Женского общества моральных реформ в Нью-Йорке 1834 года на борьбу с проституцией и косвенно с двойной сексуальной моралью.

Три миссионерши из Общества навещали женские палаты в доме призрения, городскую больницу и тюрьмы, проводя молитвенные собрания, раздавая библии и религиозные брошюры. Но большую часть времени они тратили на борьбу за нравственность — систематическое хождение (или, точнее, «снисхождение») в публичные дома, совместные молитвы и призывы к раскаянию как обитательниц домов, так и их постоянных клиентов. Миссионерши особенно любили являться в эти заведения ранним воскресным утром, заставляя пробуждающихся женщин и их клиентов в день, традиционно почитаемый священным. Миссионерши обычно извещали о своем приходе громким чтением избранных библейских стихов, после чего следовали молитвы и религиозные гимны. Иной раз они оставались на улице напротив известных в городе борделей, наблюдали за входом и опознавали клиентов. Вскоре ревнительницы нравственности обнаружили, что одно лишь их присутствие имеет сильный сдерживающий эффект: многие мужчины с преувеличенно невинным выражением лиц на мгновение замедляли шаг, а потом быстро прошмыгивали мимо. Были замечены также подозрительные кареты, которые колесили поблизости больше часа, прежде чем уехать прочь, поскольку миссионерши не оставляли своего поста¹.

Деятельность Женского общества моральных реформ поднимает тему, связанную с историей социального саботажа. Примеры его найдутся в любом историческом периоде, но образцы, непосредственно предшествующие современной практике, вероятно, можно считать живой историей такого рода деятельности.

По-видимому, прообразы современной практики социального саботажа запечатлены в поступках сюрреалистов, особенно Андре Бретона^{2,3}. Вот, например, каков Бретон в кинотеатре.

Вдобавок к тому, что я плохо понимаю происходящее на экране, я и слежу за этим слишком рассеян. Иногда это вдруг начинает

¹ См. интересную статью: Smith-Rosenberg C. Beauty, the beast and the militant woman: A case study in sex roles and social stress in Jacksonian America // American Quarterly. 1971. Vol. 22. P. 568–569.

² Бретон Андре (1896–1966) — французский писатель, один из основоположников сюрреализма. — *Прим. ред.*

³ Рассказ приводится в неопубликованной статье 1970 года Мишеля Делани из Пенсильванского университета.

беспокоить меня, и тогда я расспрашиваю сидящего рядом соседа. И все-таки, определенные кинотеатры в Десятом округе кажутся мне местами, созданными специально для меня, особенно в то время, когда мы с Жаком Ваше¹ устраивались обедать в партере прежнего *Théâtre des Folies-Dramatiques*, вскрывали консервные банки, бутылки, нарезали хлеб ломтями и разговаривали обычными голосами, словно за домашним столом, к великому изумлению окружающих зрителей, которые, однако, не осмеливались произнести ни слова протеста².

Примеры подобных художеств в условиях Второй мировой войны можно найти в схемах «психологической войны», придуманных правительственными агентствами. В послевоенный период вклад в эту практику внесли академические социальные психологи, разумеется в экспериментальном фрейме. А затем пришло время шоу под названием «Скрытая камера» («Candid Camera»)³. (С исторической точки зрения автор программы ничего не изобрел сам — он просто внес определенные модификации и усовершенствования.) Некоторые «грязные трюки», применявшиеся друг против друга двумя главными американскими политическими партиями в избирательных кампаниях 1968-го и 1972 годов, были картами из той же колоды⁴.

¹ Ваше Жак — эссеист, один из участников сюрреалистского движения, основатель жанра «уморизма» (черного юмора). Ваше исповедовал принцип вселенского сарказма, непостоянства и подвижности, воплощал в себе сам принцип тотального неподчинения. Единственным способом отношения к миру становятся игра и насмешка, призванная обострить восприятие проблемы. Ваше принял смертельную дозу морфия. — *Прим. ред.*

² Breton A. Nadja / Trans. by R. Howard. New York: Grove Press, 1960. P. 37.

³ Шоу «Скрытая камера» вышло на американские телеэкраны еще в 1948 году. Почти год до этого программа выходила на радио и называлась, соответственно, «Скрытый микрофон» («Candid Microphone»); она стала результатом экспериментов военного связиста Аллена Фунта с портативным радиооборудованием. Он был автором идеи передачи и ее бессменным ведущим до 1999 года. Проект построен на публичном анализе поведения людей, попавших в неожиданную ситуацию: им подбрасывают бумажник с крупной суммой денег, их одежду замарывают краской, с ними «вдруг» проявляется желание познакомиться кинозвезда и т. д., — а реакцию американцев на все эти неожиданности фиксирует скрытая камера. Конец эпизода всегда один — появляется ведущий и объявляет: «Улыбайтесь — вы перед «Скрытой камерой»!» До сих пор передача с успехом идет в США на канале Си-би-эс. Ведет программу сын Аллена — Питер Фунт. — *Прим. ред.*

⁴ Наверное, первопроходцем в этом был некий Дик Так. В газете «Тайм» от 13 августа 1973 года читаем: «Там был один рассеянный профессор, который знал, что я занимался политикой, но позабыл остальное. Он попросил меня представить Никсона на встрече с избирателями», — рассказывал Так. С

Из всех разнообразных форм социального саботажа преимущественный интерес вызывает та, которую иногда называют «конфронтацией», то есть лобовая атака на основные правила социального события — на фрейм официальной акции, сопровождаемая подчеркнутым отказом признавать авторитет тех, кто пытается восстановить порядок.

Конфронтации случаются и во время неинсценированных разговоров с важными персонами, хотя и не так часто, как можно себе представить. Чем более важный собеседник восприимчив к нарушениям субординации, тем, очевидно, тщательнее отбор. Когда речь идет о самых негибких персонажах — вроде королевских особ, непопулярных президентов, — осторожность при отборе может быть огромной. Исключительным стал случай, когда Папа Павел согласился дать аудиенцию шестидесяти хиппующим юнцам.

Словно этого (критической реакции правой прессы) было еще недостаточно, Папа подставился и под критику музыкантов. «Если вы имеете власть запретить противозачаточные пилюли, — вопрошал Джон Бедсон, лохматый барабанщик из Ливерпуля, — то почему вы не остановите призыв на военную службу? Почему вы не прикажете всем католикам не участвовать в войнах? Почему бы вам не разогнать итальянскую армию?» «Это не в моей власти», — отвечивал пораженный таким напором Его Святейшество¹.

Еще об одном подобном случае сообщает исследователь чернокожей молодежи.

Летом 1966 года я изучал эффективность Федеральной программы помощи молодежи из низших классов в поисках работы. Программа называлась «Шанс». Ее запустил Калифорнийский департамент занятости, и консультации проводились пять дней в неделю в Центре помощи молодежи Западного Окленда. Потенциальные работодатели, обычно представлявшие компании, которые нанимали людей только для неквалифицированных видов труда, приходили в «Шанс» продемонстрировать профанам, что такое хорошее интервью. Они приходили к нам не для того, чтобы опрашивать и выявлять подходящих людей на реаль-

этой подвернувшейся благоприятной возможности началась карьера Така как политического трюкача. Он снял обширную аудиторию, пригласил лишь небольшую горстку людей и представил кандидата посредством длинной, скучной, усыпляющей речи. Наконец, повернувшись к Никсону, Так завел с ним разговор о Международном валютном фонде.

¹ Time. 1971. April 26.

ные рабочие места. Они устраивали нечто вроде показательных уроков, показывая, как проводить успешные интервью. Обычно из числа социально мобильной молодежи выбирали кого-нибудь одного играть роль претендента на рабочее место. Ситуация интервью разыгрывалась полностью. Некоторые работодатели даже доходили до того, что просили «кандидата» выйти за дверь и постучаться перед началом интервью. Учащиеся находили это странным и забавным, и один из них сказал такому работодателю: «Мужчина, вы ведь уже видели этого парня. Вам что, нравится заставлять его выходить и потом входить обратно?»

Этот работодатель делал ставку на реальные предметы, начиная интервью с обыкновенного незначительного разговора.

— Я вижу из вашего заявления, что в средней школе вы играли в футбол.

— Да.

— Вам это нравилось?

— Да.

И уже на этой стадии разговора молодые люди проявляли нетерпение: «Мужчина, парни пришли сюда получить работу, а не говорить о футболе!»

Порой во время учебных интервью отступал на задний план сам характер обсуждаемой работы. В ходе одного из интервью об особенностях работы водителя грузовика некоторые претенденты расспрашивали работодателя о вакансиях продавцов, а другие — об административных должностях. В какой-то момент ему задали прямой вопрос: сколько ему платят и каков опыт его работы. Питомцы центра пользовались любой возможностью поменяться местами с наставниками и проинтервьюировать интервьюера. Независимо от важности статуса потенциального работодателя молодые люди обращались с ним как с ровней. В ознакомительной экскурсии по одной из фабрик учащихся сопровождал вице-президент компании, ответственный за наем рабочей силы. Для участников программы «Шанс» он был всего лишь рядовым гидом. После того как он информировал их о наличии большого числа свободных рабочих мест, не требующих квалификации, его спросили, может ли он прямо сейчас принять на работу кого-то из учащихся. Он ответил, что это только экскурсия и у него нет полномочий нанимать кого-либо непосредственно и сразу. Один юноша разочарованно поглядел на него и сказал: «А зачем же тогда вы тратите наше время?»¹

Официальные церемонии тоже охраняются от сбоев (хотя бы по причине личной заинтересованности главных фигур), и самое худшее с ними случается редко. Однако торжественное

¹ Wellman D. The wrong way to find jobs for Negroes // Transaction. 1968. April. P. 12.

открытие гигантского фонтана причудливой формы на площади Эмбаракадеро в Сан-Франциско было образцовым исключением из этого правила.

Солнце светило, рок-оркестр играл, сановные лица собрались на высокой трибуне при фонтане. Толпа из нескольких сотен людей скопилась на площади внизу. Внезапно по толпе словно прошла волна, вызванная единым коллективным движением, невольным качком в направлении бассейна. Ибо там почти по пояс в воде приплясывал вандал: черный свитер и борода, свисающие ниже плеч темные волосы и новая банка с красной краской, которой он энергично малевал на бортике бассейна по трафарету еще один лозунг «*Québec Libres*» [такой же лозунг вверху был нарисован еще с ночи]. Как оказалось, это был не кто иной, как сам автор фонтана художник Арман Веланкур¹.

На трибуне Томас Хоуинг и муниципальные сановники пустопорожне пережевывали свои генеральские банальности, а Веланкур под ними бродил по водам взад и вперед, запечатлевая на своем фонтане все больше надписей: «*Québec Libres*». Время от времени он приближался к микрофонам и камерам по краям бассейна, громко объясняя на ломаном английском, как он зол на «компромиссы», навязанные ему [ландшафтным архитектором] Халприном и Агентством городского развития. Порча? «Я не могу испортить мою скульптуру!» Он отрекается от своего произведения? «Нет, нет! Это простая радость свободного высказывания. Этот фонтан посвящается свободе всего и вся. Свободу Квебеку! Свободу Восточному Пакистану! Свободу Вьетнаму! Свободу всему миру!» «Раз уж наш художник здесь, — сказал в микрофон с явным ироническим подтекстом Херман [исполнительный директор Агентства городского развития], — то не сообразовал ли он поднять свои артистические руки, чтобы мы могли поаглодировать ему?» С бортика бассейна, все еще болтая в воде ногами, Маэстро приложил руки ко рту и издал пронзительный боевой клич индейцев².

Здесь есть о чем подумать. Церемония, подобно обыкновенному разговору, обычно идет по накатанной колее, то есть действия, которые выбиваются из ее распорядка, — должны игнорироваться. Все, что связано с самой церемонией, формально регламентировано, не должно отходить от нормы и привлекать специальное внимание. Однако каждое организованное социальное событие связано с характерным для него типом деятельности, и для управления ими не достаточно двух вышеупомянутых образов действия. Проще говоря, во время

¹ Веланкур Арман — канадский скульптор-модернист. Участник и организатор акций протеста. — *Прим. ред.*

² Time. 1971. May 3.

формального мероприятия не может игнорироваться или ограничиваться все то, чем определяется его главное содержание. Отсюда следует, что чествование того или иного лица дает ему возможность и власть вести себя неуправляемо. (К тому же из приведенного примера не ясно, как местные жители, видевшие, что первоначальный вид фонтана так или иначе искажается, могли определить, продолжает ли скульптор работу над произведением или уже приступил к его комментированию, — поистине непонятный случай.)

Во время драматических постановок выпады с места могут открыто препятствовать действиям на сцене. При этом еще раз выясняется, что сила нападения связана с состоянием нападающего, точнее с тем, насколько его затрагивает содержание спектакля.

В воскресенье днем, прервав спектакль «Издательский суд над Хью Ньютоном», глава «Черных пантер»¹ Бобби Зил захватил сцену, чтобы раскритиковать «политический театр» Союза афроамериканских студентов.

Сатирическое изображение суда над Ньютоном, эту хорошо выстроенную импровизацию, Зил назвал «кучей дерьма». Стараясь пронять занятых в драме черных студентов, Зил сказал им: «Вы думаете, что можете расслаживаться здесь в теплых стенах Калифорнийского университета, когда рядом с вами в черной общине есть черные, которые умирают в борьбе!»

Вся большая университетская аудитория превратилась в подобие зала суда. Сценарий «Издательского суда» был беллетристической интерпретацией обстоятельств, лежащих в основе судебного дела Хью П. Ньютона по обвинению в убийстве. Хотя большинство персонажей в этой пьесе были белыми, их изображали черные студенты, которые покрыли свои лица белым гримом.

Сообщив, что мать Хью Ньютона возражала против этой пьесы, Зил утверждал, что любой член организации «Черные пантеры», выведенный в ней, окажется под подозрением.

Но Лесли Перри, который играл в пьесе государственного обвинителя и был ее режиссером, стоял на своем: «Я ни в чем не ошибся и готов жизнью ответить за это!» Аудитория (свыше двух третей которой составляли белые) ощущала нарастающее напряжение. Одна белая девушка в переднем ряду крикнула: «Заткнись!», когда некий черный мужчина, сидевший сбоку от нее, воскликнул: «Мистер Зил, вы не правы!»

Пытаясь овладеть ситуацией, судья, в роли которого выступал Джадж Хейвуд, постучал своим молотком и объявил: «Кто хочет

¹ «Черные пантеры» — экстремистская организация конца 1950-х — начала 1960-х годов, объединявшая преимущественно негритянскую молодежь. — *Прим. ред.*

продолжать этот спор, пожалуйста, выйдите! Судебное заседание будет продолжено без помех».

Прежде чем этот импровизированный зал суда успокоился, один из черных актеров в маске свиньи (означавшей, что он полисмен) сорвал маску и шлем и с отвращением швырнул их на пол¹.

Различия в характере подобных нападков сверху, которые обычно совершаются под чьим-то руководством, и неуправляемых атак снизу хорошо видны на примере инцидента, описанного в репортаже Тома Придо.

Актеры собрались на сцене точно перед занавесом, если не считать того, что никакого занавеса не было. Так как большой зал Бруклинской академии музыки был полон, некоторым людям из публики позволили разместиться на краю сцены, где ставят декорации, — правда, декораций тоже не было

Шоу, названное «Рай немедленно!», было одной из новых постановок «Живого театра», даровитой шайки молодых американских мятежников, которые предпочитали тюрьму и фактическое изгнание в Европу компромиссу со своей верой в свободу, бесцензурный театр и утопическую братскую любовь. Их «Рай немедленно!» начался с того, что тридцать семь актеров один за другим сошли со сцены в проходы между рядами, останавливаясь перед зрителями и скандируя жалобу: «Мне не позволяют путешествовать без паспорта!»

Затем актеры изменили направление атаки. Они начали кричать: «Вам не дают жить, если у вас нет денег!»

Я возвратился на свое место, как раз когда актеры затаили новый кант. «Мне не позволяют снимать одежду!» — возопили они и начали раздеваться в проходах. К этому времени я чувствовал, что уже составил собственное мнение о таком опыте общения актеров и аудитории, но все же я повернулся к моему другу Ричарду Шехнеру, редактору и критику «Драматургического обозрения», который сидел прямо напротив меня по другую сторону прохода и сделал мне жест, как будто призывая развязать галстук. Это представление довело Шехнера до точки кипения: «Очень хорошо, давайте раздеваться», — бормотал он, ухмыляясь в большие усы. Затем с быстротой и сновкой, которые сделали бы честь воину, готовящемуся к битве, он сбросил свое одеяние. До нитки. Брюки, башмаки, даже носки.

Слишком трусливый, чтобы последовать его примеру, я смотрел на него с тупым изумлением, как и другие близко сидящие и могущие видеть его люди. Раздевшись полностью, Шехнер встал, коротко официально поклонился аудитории и опять погрузился в кресло. Его подруга, сидевшая рядом, положила ладонь на его колено, словно оберегая.

Если бы м-р Шехнер сотворил такое в нормальных условиях (а он, конечно, не сделал бы этого), он возмутил бы публику и,

¹ См. очерк Дебби Хайнца: The Daily Californian. 1968. May 28.

вероятно, был бы арестован за неприличное поведение. Но на представлении «Рая» все выглядело вполне приемлемо и дружелюбно. К моему удивлению, однако, актеры в проходах, продолжавшие раздеваться до полосок бикини и бандажей, взирали на Шехнера с тревогой и враждебностью¹.

В данном случае представляют интерес эффекты, связанные с фреймом. Налицо нисходящее переключение, когда член аудитории буквально реагирует на то, что является театральным представлением (хотя и очень сомнительным). Ущербность этого представления становится очевидной, и это происходит тогда, когда наглядно проявляется нисходящее переключение. Клинически точную атаку мистера Шехнера можно сопоставить со случаем из жизни печально знаменитого повесы сэра Фрэнсиса Дэшвуда², который положил начало Клубу адского пламени и

¹ Prideaux T. The man who dared to enter paradise // Life. 1968. November 22. Заметим, что анализ фреймов предусматривает осторожность при изучении театральных событий, отклоняющихся от нормы. Так, в некоторых постановках «Живого театра» состав исполнителей практиковал вынесение спектакля на улицу под конец представления, во время чего актеры были почти полностью раздеты. Эта акция нарушала границы фрейма не между персонажами и зрителями, но между исполнителями и посетителями театра как некой единой группой и миром вне театрального здания. Хотя такие выходы более или менее прописывались в сценарии, они приводили ко вполне реальным, отнюдь не театральным столкновениям между данной труппой и лицами, ответственными за порядок на улицах. Об одном из таких подслуханных инцидентов в день открытия театрального сезона супругами Бек сообщает Уильям Бордерз (см.: The New York Times. 1968. September 28): «Нью-Хейвен, 27 сентября. Джулиан Бек, его жена Джудит Малина и еще восемь человек были арестованы утром после окончания спектакля "Живого театра" в Йельском университете за выход на улицу в одеждах, которые полиция сочла непристойными». «Полиция не разобралась в сути события», — заявил Роберт Бруштейн, декан Йельской школы драматического искусства. На что Джеймс Ф. Ахерн, глава полиции Нью-Хейвена, ответил: «С точки зрения полиции искусство не должно выходить за двери театра, в противном случае мы предписываем ему нормы, существующие в обществе». В финале спектакля тридцать четыре члена труппы Беков продефилировали проходами между рядами Йельского театра, выведя несколько сотен людей из публики на Йорк-стрит. Когда через полквартала сочувствующие запели «Америка — прекрасная страна», полиция остановила шествие и арестовала мистера и миссис Бек, трех членов труппы, одного йельского студента и четырех других из присутствовавших в зале. «Мы сносим барьеры, существующие между искусством и жизнью», — объяснял Бек, стоя со своими сторонниками и другими обвиняемыми перед зданием Уголовного суда.

² В 1755 году Дэшвуд Фрэнсис организовал так называемый орден медменхэмских францисканцев, который в просторечии именовался Клубом адского пламени. Отказавшись от ритуальных кровопролитий, практиковавшихся в предыдущие столетия, сэр Фрэнсис вершил сатанинские ритуалы, переполненные разбитного веселья, и тем самым придал им довольно безобидную форму. Друзья-соратники сэра Фрэнсиса собирались в аббатстве Медменхэм не

жизнь которого без сомнения могла вдохновить на создание вымышленного героя, прославившегося своим негативным опытом, — Магического Христианина Терри Саузерна.

Он [сэр Фрэнсис] предпринял, как требуют светские приличия, большое путешествие для завершения образования, но не жалел усердия, чтобы сделать его как можно более нетрадиционным. В Риме он сыграл шутку с паломниками, которая могла бы иметь для него очень серьезные последствия. В Страстную Пятницу в Сикстинской капелле кающиеся грешники бичевали себя, бичевали кротко, под аккомпанемент притворных криков. Сэр Фрэнсис встал в очередь, получил маленький бич, вошел в капеллу и спрятался за колонной, дождавшись, когда кающиеся обнажились до пояса. Тогда он вытащил из-под пальто большой конский хлыст, которым начал крестить направо и налево, пока церковь не наполнилась воплями страдания и испуганными криками «il diavolo!»¹

К этому можно добавить (справедливости ради), что то же самое, что Шехнер проделал со спектаклем Беков «Рай немедленно!», другие люди проделали с шехнеровским «Дионисом» в 1969 году»².

Людей в зале, пребывавших в полном оцепенении чувств, застали врасплох громкие пронзительные визги, укусы и царапанья вакханок. Это превращение не было совсем уж внезапным, а проходило через фазу, знакомую любовникам, когда возбуждение усиливается и поглаживания переходят в царапание, а ласковые покусывания в настоящие укусы. И часто зал становился адом, когда к нашим воплям присоединялись визги аудитории. Пенфея выслеживали и, поймав, терзали до смерти, вырывая внутренности. Он в очередной раз проходил долгий ритуал умирания. Но эти эпизоды, сколь бы эффектными они ни были, нельзя было поддерживать. Все чаще зрители ошалело тарасились, переговаривались или хотели разобраться с исполнителями. Иногда это было даже лестно и мило, но неоднократно в затемненном зале разыгрывались довольно скверные ситуации. Исполнители отказывались добровольно продолжать в таком же духе. Одна девушка высказалась об этом с грубой прямоотой: «Я поступала в труппу не для того, чтобы трахаться с каким-то стариком под колонной»³.

столько чтобы пообщаться с дьяволом, сколько из желания крепко напиться и подебоширить. Тем же сэр Фрэнсисом был организован Клуб дилетантов, повторивший атмосферу Клуба адского пламени. — *Прим. ред.*

¹ Partridge B. A history of orgies. New York: Bonanza Books, 1960. P. 148.

² Спектакль, поставленный в экспериментальном театре Ричарда Шехнера в 1969 году. — *Прим. ред.*

³ Dionysus in 69: The performance group / Ed. by R. Schechner. New York: Doubleday & Company, 1970.

Любопытно, что временные и материальные скобки также не защищены от атак снизу. Это очевидно для театра и менее очевидно, но также верно для социального пространства внутри организации. Ибо всюду, где такие скобки способствуют точному исполнению организационной работы, для которой предназначены (ее ритуализации в этологическом смысле слова), возникает некая устойчивость, нарушение которой чревато распространением дезорганизации по всему отрезку деятельности. К примеру, во многих школах время уроков в классах начинается и заканчивается по звонку, который слышно во всем учебном заведении, так что деятельность людей пульсирует в соответствии с электрическим маркером времени. И конечно, этот прибор служит эталоном для осуществления провокаций, рекомендованных Эбби Хофманом: «Объяви войну школьным звонкам. Принеси в класс будильник и заставь его прозвонить на полчаса раньше»¹. С некоторых пор атакам снизу стала подвергаться одна из наиболее почитаемых государственных и национальных святынь — правовое регулирование. Негативные опыты в этой сфере порождались борьбой людей с фреймом судебного заседания, конечной целью которой было дискредитировать процесс суда. Во введении к тому «Чикагские суды» Дуайт Макдональд² пишет:

Во время политических процессов, проводившихся в старом стиле, — начиная дореволюционным разбирательством, когда Питер Зенгер³ был успешно защищен от прокуроров Его Величества, обвинявших его в публикации подстрекательских антиправительственных материалов, и кончая недавним судом в Бостоне над доктором Споком⁴ и его сотрудниками, — обе стороны

¹ Hoffman A. Revolution. P. 158. См. также: Rossman M. On learning and social change.

² Макдональд Дуайт (1906–1982) — американский издатель и кинокритик, автор книг по проблемам культуры и политики, создатель так называемой пессимистической теории массовой культуры. — *Прим. ред.*

³ Зенгер Петер Йохан — основатель и издатель еженедельника «Нью-Йорк Уикли Джорнал» (с 1733 г.), в котором помещались публикации, направленные против колониального правительства. В 1735 году Зенгер на девять месяцев был заключен в тюрьму по обвинению в клеветничестве. Но благодаря умелой защите видного адвоката Эндрю Гамильтона, сумевшего доказать, что опубликованные материалы отражают истинное положение вещей, а потому не могут считаться клеветой, Зенгер был признан невиновным и освобожден. — *Прим. ред.*

⁴ Спок Бенджамин Маклейн (1903–1998) — американский педиатр. В 1968 году был арестован, судим и приговорен к тюремному заключению за участие в движении против войны во Вьетнаме. — *Прим. ред.*

и в одежде, и в поведении придерживались установленных правил. Адвокаты садились по слову судьи и не просили разрешения принести в зал суда торт по случаю дня рождения, подсудимые носили деловые костюмы и галстуки (либо ранее гольфы и парики), а не пурпурные панталоны, индийские головные повязки или, как поступили в одном случае Эбби и Джери¹, судейские мантии. Обвиняемые также не смеялись, не острили, не делали оскорбительных замечаний, а зрители в зале суда не выкрикивали «В самую точку!», «Бред!» или что-то совсем невообразимое. Царствовала сдержанность. Защита вела себя так, как если бы она разделяла ценности и стиль жизни суда, даже когда этого на самом деле не было, как в большом процессе над активистами ИРМ («Промышленные рабочие мира»)² по делу о шпионаже, который проходил в 1918 году³.

Тактика судебных заседаний в новом стиле такова, что адвокаты либо разделяют отчужденность, а часто и раздраженность клиентов, либо вообще не присутствуют. Зрители же, как в «Живом театре» и прочих авангардистских представлениях, участвуют в действии: подают голоса или, еще хуже, раздражаются смехом в решающие моменты, несмотря на всех этих внушительных судебных чиновников. А подсудимые, прежде пассивные, если не считать незначительный эпизод на свидетельском месте («Пожалуйста, отвечайте на вопрос: да или нет»), теперь чувствуют себя вправе свободно и критически комментировать ход судебной драмы по велению сердца. До сих пор Чикагский суд — богатейший источник новых свободных форм судебного процесса, благодаря изобретательной тактике защиты (и сообщничеству судей)⁴.

Интересно, что присутствие полиции и телекамер открыло этим судебским «шоуменам» огромное поле для творчества, предоставив возможность преобразовывать общественные явления, не имеющие отношения к театральной постановке, в

¹ Эбби Хофман и Джерри Рубин. — *Прим. ред.*

² «Промышленные рабочие мира», или "уобблиз" (Wobblies), — мощный профсоюз анархо-синдикалистского толка, созданный в США в конце XIX века и объединявший многие тысячи рабочих. Американские власти видели в этом профсоюзе реальную угрозу и активно боролись с ним, привлекая на свою сторону и членов местных комитетов безопасности (виджиланте). В 1919 году Бюро профсоюза обвинялось в организации террористических актов, однако доказательств получено не было. В 1920-х годах организация была ликвидирована, в конце 1960-х возродилась вновь. В настоящее время ее деятельность не имеет экстремистского характера. — *Прим. ред.*

³ The tales of Hoffman / Ed. by M.L. Levine, et al. New York: Bantam Books, 1970. P. XVIII; Sokol R.P. The political trial: Courtroom as stage, history as critic // New Literary History. 1971. Vol. 2. P. 495–516.

⁴ Ibid. P. XX.

неразбериху с участием спорящих сторон и любопытной публики¹.

Следует заметить, что в приведенных примерах, в которых фреймы публичных событий подвергались атаке снизу, осложнения, порождаемые присутствием живой аудитории (и даже телеаудитории), вполне возможно, доставляли много хлопот, иногда очень основательных. И все же когда к опыту прилагается еще один обособляющий ключ, скажем ключ новостного репортажа для читателей журнала, то результатом, вероятнее всего, будет простое любопытство. Отсюда следующее правило: чего слишком много для дела, того достаточно для репортажа о нем, хотя и не всегда достаточно, чтобы послужить материалом для обыкновенного драматургического произведения².

¹ См. полезное обозрение Элинора Лестер: Lester E. Is Abbie Hoffman the Will Shakespeare of the 1970's // The New York Times. 1970. October 11; а также: Hoffman A. Revolution for the hell of it. New York: Dial Press, 1968. Другой автор в этой связи утверждает: «Смотрели ли вы когда-нибудь по телевизору скучнейшую уличную демонстрацию? Только телевидение делает ее интригующей. Даже построенные в ряды пикеты для охраны порядка выглядят захватывающе. Телевидение творит мифы, превосходящие саму реальность. Демонстрации тянутся часами, и большую часть этого времени по сути ничего не происходит. После демонстрации мы разбегаемся по домам, чтобы успеть к шестичасовым новостям. Вот где по-настоящему "драматургическое" зрелище! ТВ спрессовывает все это действо в две минуты — рекламные для революции». См.: Rubin J. Do it. New York: Simon and Schuster, 1970. P. 106.

² См., например, упомянутую статью Лестер об Эбби Хофмане: «Превосходство Апокалиптического театра над традиционной тенденциозно-пропагандистской драмой в том, что он демонстрирует, а не проповедует. Он создает некие виньетки реальности, которые вынуждают нейтральных людей стать на чью-то сторону. Традиционная пропагандистская драма создавалась людьми убежденными и для убежденных. Она тешит верующих, святошески проповедует неверующим, которые просто сидят на месте. Но хочешь не хочешь, нравится это или нет, но каждый проникается идеей Апокалиптического театра. Второсортная бродвейская пьеса "Заговор 70" была прекрасным показателем того, сколь мало старомодный пропагандистский театр сравним с Апокалиптическим театром. Постановка была наполнена извлечениями из чикагского судебного процесса о заговоре семи и прямо нарушала главное правило Эбби: никогда не рассказывать людям о том, что они уже знают. Чтобы добавить интереса в насквозь публицистический судебный материал, режиссер был вынужден ввести неуклюжие ухищрения театральной техники — безнадежно карикатурный довесок, вымученную разработку не слишком блестящей идеи придать суду некий аромат "Алисы в Стране чудес". Бессмысленная аура святости была придана обвиняемым и их свидетелям, а судья предпринимал лишь слабые попытки создать образ буффона в духе комедии дель арте. Сколь же бесконечно лучшим театром был настоящий суд!»

Нужно всего лишь объединить усилия драматургов, чтобы взволновать публику, и усилия недовольных обществом и правительством, чтобы впутать работников учреждений социального контроля в некое шоу, достойное попасть в выпуски новостей, и тогда суть современных нападков на фреймы публичных событий станет очевидной. Эту мысль подсказывает один из нападающих.

Розыгрыши и пьесы не «реальны», то есть, как подчеркивает Бентли¹: «В фарсе, как и в драме, возможен акт насилия, но избавленный от реальных последствий». Обычно это так и есть. Ныне театр смешивает реальность с «реальностью» — взять хотя бы «конфронтационную эстетику» Ежи Гротовски² или регулярное участие аудитории в так называемой Перфоманс-группе³, да и массовый выплеск эмоций в пьесе «Рай немедленно!». Наоборот, политические акции молодых радикалов порой трудно отличить от театра партизанских действий. Размазывание лимонного торта по лицу полковника Акста или даже захват какого-нибудь здания и требование амнистии — это отнюдь не «реальные» акты. Они подлинные и серьезные. Они влекут за собой последствия. Но они также и замкнутые в себе (как искусство), и надуманные. Им не достает бесповоротной окончательности, скажем вооруженной атаки. Радикальные акции — это часто некие коды — компактные послания, попадающие в пространство где-то между военными действиями и речью. Они открывают новую территорию, не нанесенную на карту ни традиционной политикой, ни эстетикой⁴.

¹ Бентли Эрик (р. 1916) — английский театральный критик. — *Прим. ред.*

² Гротовски Ежи (1933–1999) — режиссер-реформатор, теоретик современного театра. Основатель и директор знаменитого Театра-Лаборатории в Ополе (1959–1965), а позже во Вроцлаве (1965–1984). Театральные концепции Гротовски были восприняты как посягательство на весь институт театра. Режиссер отверг институт зрительного зала: в ходе его постановок зрители и актеры составляли два неразрывно связанных элемента, даже декорации в традиционном смысле Гротовски считал пережитком, заменив их своеобразным реквизитом и костюмами. — *Прим. ред.*

³ Перфоманс-группа (The Performance group, TPG) — авангардная театральная группа, работавшая в Манхэттене. — *Прим. ред.*

⁴ Schechner R. Speculations on radicalism, sexuality and performance // Tulane Drama Review. 1969. Vol. 14. P. 106.

Искажения повседневного опыта

I

В предыдущей главе мы рассмотрели некоторые сомнительные стороны повседневного опыта, прежде всего те, которые сопряжены с глубокой вовлеченностью (*engrossment*) в какой-либо вид деятельности. Мы обратили внимание на незначительные разрушения фрейма, которые вначале имеют, казалось бы, чисто развлекательную направленность, а затем перерастают в серьезные попытки дезорганизовать социальную ситуацию изнутри и вызвать недоумение тех, кто несет за нее ответственность. Такая возможность развития событий указывает, конечно, не на роль, которую играют нарушения фреймов в организации социального взаимодействия, а на определенную искаженность фреймов самого опыта. Я попытаюсь обобщить и расширить уже сказанное о недостатках другой стороны опыта — чисто когнитивного осмысления происходящего.

Допустим, что смысл любого отрезка деятельности связан с соответствующим фреймом нашего опыта и сам процесс фреймирования включает в себе определенные слабости и искажения. Отсюда следует, что любые искажения в опыте влекут за собой искажения в понимании происходящего. Разумеется, смысловые смещения в организации опыта не обязательно оборачиваются отклонениями в общественной жизни: всего несколько десятилетий назад человека могли повесить по приговору суда, справедливость которого не подвергалась сомнению, более того, в силу самой казни не возникало никаких вопросов о том, что же произошло на самом деле.

Эти проблемы отчасти затрагивались в предыдущей главе. Многие техники воспроизводства негативного опыта проистекают из уверенности в том, что его первоначальные установки не соответствуют действительности. Так, мы уже рассматривали случаи обмана из добрых побуждений и временные отклонения в восприятии событий. Нередко требуется лишь легкий сдвиг акцентов, чтобы обнаружить искажения фреймов повседневного опыта.

При обычном подходе к таким вещам, как правило, занимают вопрос: следует ли доверять тому, кто претендует на

вынесение суждения, и что можно сделать для проверки такого рода претензий? Меня же скорее интересует способ, посредством которого мы достигаем слаженности мира; в этом отношении искусный обман столь же поучителен, сколь искусство распознавания обмана, а кроме того, об обманах, по всей вероятности, известно намного больше.

Например, на протяжении столетий в нашем обществе бытует образец мелкого жульничества — в уголовном жаргоне это означает «надувательство» (short con). Возьмем историю из «доксероксной» эпохи: одному простофиле «посчастливилось» встретить изобретателя машинки, изготавливающей двадцатидолларовые банкноты. Купив приспособление, стал крутить ручку — выходит пустая бумага. Данный случай интересен тем, что в качестве образца для фальшивого устройства было использовано настоящее приспособление для печати. Традиционные поучения, как жить в большом городе, где могут облапошить на каждом шагу, содержат множество разумных советов. Подобный компендиум народной мудрости убеждает нас в том, что даже малейший эпизод повседневного опыта укоренен в окружающем мире и, следовательно, обнаруживает природу этого мира. Центральной здесь является мысль, что истинное положение дел можно установить на основе тщательного прослеживания более или менее продолжительных отрезков деятельности.

II

Таким образом, хотя меня интересует достаточно специфическая проблематика, предпосылки анализа вытекают из здравого смысла: наши фреймы (frameworks) в той или иной степени соответствуют реальности. Некоторые известные исключения только подкрепляют эту позицию.

Очевидно, что одно и то же наблюдаемое событие в разных случаях имеет разные смысловые наполнения. В человеке, который съедает без остатка все, что у него на тарелке, могут увидеть голодного, вежливого, прожорливого или бережливого. Но в большинстве случаев контекст ситуации исключает неадекватные интерпретации и дает ее правильное понимание. (Практически контекст сводится к доступным для непосредственного наблюдения событиям, совместимым с одним фреймом истолкования и несовместимым с другим.) Когда контекст не достаточен для понимания, участники ситуации стараются

вообразить необходимые дополнительные свидетельства, как бы помогая природе быть самой собой. Даже если в ситуации общения действительно происходит и воспроизводится что-то двусмысленное или очевидно неправильное, то и в этом случае можно при необходимости установить «факты» и исправить ситуацию. Необъясненное не есть необъяснимое.

Обратимся теперь к игре словами. Очевидно, что слова и тем более предложения могут иметь не одно значение. Вполне возможно, что помимо своего собственного смысла произнесенное слово приобретет омонимический или метафорический смысл (хотя говорящий имел в виду нечто буквальное), или наоборот, слово будет воспринято буквально, когда говорящий использовал его в переносном смысле. Если по какой-то причине случается реагировать на слово моментально, не учитывая всей совокупности невербальных обстоятельств, которые меняют смысл сказанного, возникают вполне объяснимые недоразумения, обуславливающие возникновение иной, зачастую диффузной смысловой связи. Это связано с тем, что каждая альтернативная интерпретация несет в себе новый, иногда трудноуловимый смысл. К элементам прошлого опыта, которые вносят в текущую ситуацию (и, как ожидается, должны вносить) участники общения, добавляются ее контекстуальные особенности, в том числе жестикация, словоупотребление, обсуждаемые темы, и все это в совокупности отграничивает понимание ситуации от ее альтернативных интерпретаций. Как правило, критерии, на основе которых создаются описания ситуации, логически эффективны, потому что говорящий заранее обдумывает свои слова, чтобы исключить их неправильное понимание. (Фактически участники речевого взаимодействия вынуждены контролировать и менять свои высказывания с учетом реакции присутствующих и общей обстановки, они вынуждены тщательно подбирать слова, соотносить их с тем, что предполагается сказать в дальнейшем, и в то же время остается возможность исправить сказанное, сгладить неудачные и ошибочные высказывания.) Еще большие требования предъявляются к письменной речи. В том случае, когда автор ориентирован исключительно на свой собственный текст и ничего кроме него не видит, а читатель использует этот текст в качестве единственного смыслового контекста, с которым он может сверить свои интерпретации, они понимают друг друга вполне уверенно. Очевидно, ясное и прозрачное письмо не является даром природы, оно формируется в результате усвое-

ния грамматических норм и осознания недопустимости темных мест; этот навык, позволяющий вылавливать ошибки и неясности в уже отредактированном тексте, подкрепляется длительной тренировкой и черновой работой над словом¹.

На самом деле говорящий и пишущий могут принять эти нормы, но могут и, по крайней мере иногда, игнорировать их, создавая тем самым игровые или иллюзорные ситуации для слушающих и читающих. Одна из таких игровых форм — каламбуры, другая — остроумные двусмысленности, с помощью которых представители школы порождающей грамматики² иллюстрируют ограниченные возможности простых, понятных предложений и для систематического устранения двусмысленностей апеллируют к какой-то глубинной структуре, к неким скрытым под поверхностью нитям или «атомам предложения». Еще одна форма словесной игры — это загадки, то есть вопросы, не предполагающие прямых и ясных ответов; напротив, адекватный ответ (известный тому, кто загадывает загадку) непосредственно связан со способностью отвечающего восстановить истинный смысл вопроса, в итоге открывается, что ответ содержится в самом вопросе. Аналогичным образом, только более сложно и витиевато, сочиняются рассказы с хитрыми концовками: их авторы стараются писать так, чтобы навязать очевидное, поверхностное толкование событий, при этом подкрепляют его убедительными деталями чуть ли не до последнего предложения; наконец, читателю преподносится разгадка, требующая осмысления всей истории в совершенно ином свете. Остроты, как подсказывают Анри Бергсон и другие авторы, строятся по той же схеме, только остряк сам должен найти перевертышающие смысл слово или фразу, которые сами по себе вне контекста не рассчитаны на соответствующий фрейм.

¹ Леонард Блумфилд приводит интересный аргумент: там, где имеются метафорические или множественные значения терминов, одно из них будет первичным, главным, и это главное значение будет действовать до тех пор, пока что-то в данном контексте не войдет с ним в противоречие, и тогда начнется поиск какого-то вторичного значения. Похоже, в этом утверждении упускается из виду засвидетельствованный выше факт, что мы целенаправленно и непрерывно организуем все, что пишем, вследствие чего двусмысленность исключается. См.: Bloomfield L. *Language*. New York: Henry Holt & Company, 1946. P. 148ff. [Русский перевод: Блумфилд Л. *Язык* / Под ред. и с предисл. М.М. Гухман. М.: Прогресс, 1968. — *Прим. ред.*]

² Генеративная (порождающая) грамматика — развитие Ноамом Хомским направление в языкознании, основанное на различении врожденной языковой способности (competence) и речевой деятельности (performance). Теория объясняет способность человека порождать правильные предложения. — *Прим. ред.*

А. Он всегда гонится за остроумием.

Б. В этой гонке я поставил бы на остроумие.

Или возьмем пример того, как может быть обыграна формула отношения между актером и его ролью.

Интервьюер. Так вы полагаете, что у Ромео и Джульетты были сексуальные отношения?

Джон Барримор. Ну, в этой чикагской труппе определенно были.

Однако тот факт, что задающий загадку заранее продумывает слова, которые потом будут истолкованы по-другому, а остряк терпеливо дожидается случая, чтобы перетолковать фразу, произнесенную другим, свидетельствует, скорее, о сопротивляемости слов, чем об их подверженности произвольным толкованиям¹. По-видимому, в игре словами проявляется способность контекста сохранять одно из всех возможных прочтений. Во всяком случае, здесь мы имеем дело с чем-то совершенно отличным от фабрикации, так как простофиля обнаруживает не то, что он обманут, а то, что слова, которым он верил, оказались ложью, в то время как истинное положение дел в отличие от обмана можно было наблюдать изначально.

Обратимся к комедийному радиоспектаклю, выполненному в жанре «валяния дурака». Здесь сплошная неразбериха. Пальцы стреляют «настоящими» пулями, газовая компания посылает курьера на водном велосипеде через Атлантический океан, чтобы быстрее доставить счет для оплаты, здоровенные немецкие битюги участвуют в скачках на ипподроме в Дейтона-Бич, океаны откачиваются в канализацию, телефоны звонят когда угодно и где угодно, а абоненты разговаривают друг с другом, не слыша собеседника. Конечно, такого рода шалости совместимы с организацией жизненного мира только потому, что они воспроизводятся серьезным радио. В той степени, в какой радиовещание создает специфическую форму звуко-

¹ Недоразумения, возникающие вследствие омонимии, неправильной пунктуации и т. п., позволяют поставить интересную проблему, связанную с влиянием объема заурядного письменного или устного текста на возникновение серьезных ошибок в его понимании. Можно ли переформулировать высказывание таким образом, чтобы «искусственно» увеличить лексический массив до некоторого порогового значения, за которым начинает резко нарастать вероятность ошибочной реакции? Постановка этих проблем опирается на тот важный факт, что по мере увеличения объема получаемой информации уменьшается вероятность грубых ошибок в понимании смысла слов, хотя бы потому, что новые фрагменты достаточно надежной информации, как правило, подтверждают предыдущие и чем больше таких фрагментов, тем выше вероятность достоверной интерпретации.

вого воздействия на аудиторию, содержание сообщений, в том числе сведения о том, что происходит в разных местах, о погоде, времени, текущих событиях и т. п., неизбежно подвержены фрейму одурачивания (frame foolery). Здесь можно использовать выразительные звуковые эффекты для мгновенного воплощения всякого рода каламбуров и аллюзий. (К примеру, герой радиоспектакля, подвергаясь смертельной опасности, с хрустом ест яблоко, вызывая на подмогу Первый яблочный корпус: после громкого чавканья слышится топот тысяч солдатских сапог.) Поскольку любители комиксов и мультфильмов аналогичным образом зависят от простейших изображений, их мир также легко поддается комбинированию и перекомбинированию в самых невероятных сочетаниях.

Еще одно исключение, которое подтверждает правило относительно нашей способности истолковывать окружающий мир, — это комедии Шекспира. По незнанию или вследствие заблуждения шекспировские герои нередко идут по ложному пути. Чтобы достичь своих целей, они надевают личину и прикидываются не теми, кто они есть на самом деле. Подслушивая и подглядывая, они проникают в коварные планы других. Это дает им возможность выносить напряженный разлад с миром. Они могут с самого начала избрать ложный путь (или их вынудят к этому обстоятельства) и идти по нему до конца. Казалось бы, шекспировские комедии являют нам сосредоточение всех мировых сует. Я думаю, более важный урок состоит в следующем: чтобы постоянно воссоздавать эту отстраненность от фактов, эти комические сцены, надо постоянно прибегать к шутовским уловкам, которые описал Шекспир. Обычный мир не выносит «прикольных» ситуаций. Чтобы драматург дал им жизнь, должен существовать театр комедии, оснащенный изощренными выдумками. Именно поэтому шекспировские комедии убеждают нас, что мир зиждется на трезвости и рассудительности, а не на опьяняющем вымысле.

III

Таким образом, факты не являются производными от мнений. При всем разнообразии взаимосвязей между событиями, иллюзия, заблуждение или обман имеют под собой вполне реальные основания независимо от того, сознаются они или нет. Равным образом ошибочное определение фрейма не имеет шанса на более или менее продолжительное существование.

Надежность социальной жизни сомнений не вызывает, но следует относиться к этому сдержанно. Намного лучше заняться сомнительными сторонами повседневного опыта. Для начала рассмотрим некоторые общие причины искажений, связанные с фреймами нашего поведения. При общем скептическом взгляде на *все* области бытия, включая социальную реальность, именно такие искажения опыта обычно не привлекают внимания и остаются вне поля зрения исследователей

1. Из рассмотренного выше материала можно извлечь кое-какие надежные выводы. Рано или поздно каждый человек сталкивается с двусмысленностью фреймов — это относится и к его собственному поведению, и к поведению других; более того, человек может ошибаться в соотнесении фрейма с конкретной ситуацией. Равным образом он может стать жертвой обмана и узнать, что такое фабрикация реальности. В повседневной жизни люди изобретают множество безобидных ухищрений и подделок (*doctorings*) — например, они «совершенно случайно» оказываются в нужном месте, чтобы увидеть человека, с кем они хотят встретиться втайне от других; по возможности, тактично создают необходимую ситуацию, чтобы обсудить полезный вопрос, например маскируют его в числе других «естественных» вопросов, так что кажется, будто они не имеют никакого особого и потому предосудительного намерения сосредоточиться на вопросе, который на самом деле был стержнем всего представления.

Теоретически возможно создать ошибочный фрейм относительно любого до некоторой степени короткого отрезка деятельности. Все, что требуется, — это уместные вводящие в заблуждение обстоятельства; в результате возникают иллюзии и ошибки в определении фрейма. Вне сомнения, всегда существует опасность обмана относительно существа происходящего. В этом случае понадобятся лишь желание, безнравственность и соответствующие ресурсы. Материальные свидетельства всегда можно подделать, можно сочинить правдоподобную историю для фальсификации событий. Можно сплести выдуманную сеть свидетелей, которые якобы не имеют друг с другом ничего общего: независимость свидетелей друг от друга вроде бы предполагает невозможность предварительного сговора, а независимость свидетельских показаний от предмета разбирательства порождает мнимую уверенность в том, что свидетелям нет нужды лгать. Какие бы средства мы ни использовали для проверки подлинности слов и намерений, эти средства уже предусмотрены в

рецепте, как состряпать нечто реальное; все, что препятствует действиям фабрикатора, облегчает его задачу.

2. Обратимся теперь к более специфической форме искажений в повседневном опыте, связанных с определением способностей человека. Когда о человеке судят исключительно на основе оценки его способностей и при этом не учитывается его собственное мнение, возникает систематическое продолжительное смещение фрейма. Это приводит к изменениям в самой личности.

Нампа (штат Айдахо) (Юнайтед Пресс Интернейшнл). Вчера в интернате для умственно отсталых был обнаружен мужчина с коэффициентом интеллектуального развития (IQ) 135 баллов. Доктор Джон Маркс, директор интерната, заявил, что этот мужчина пробыл в заведении тридцать лет, но никто не догадывался о его интеллекте. Его взяли в интернат в детском возрасте по настоянию родителей, которые считали его умственно неполноценным. Маркс сообщил, что недавно введенная в практику тестовая методика помогла установить, что этот человек не был умственно отсталым — он был лишь глуховат. По словам Маркса, «в течение многих лет он проводит все свое время, решая задачи и делая вычисления в уме, и никто об этом не знал». Несмотря на высокий IQ, тридцать лет пребывания в закрытом заведении сделали этого пациента социально неадекватным. Маркс заявил, что пациент пройдет курс специального обучения и переподготовки для работы вне школы¹.

Подобные роковые ошибки происходят практически везде, где организационная машина, действующая как сортировочное устройство, оценивает человека и решает, какова будет его дальнейшая жизнь.

Судя по всему, возможность принуждать людей к определенному типу поведения обязательно сопряжена с искаженностью фреймов. Возьмем следующий пример.

Франкфорт, Кентукки. Суд штата Кентукки по гражданским делам постановил вчера, что, если женщина лгала мужчине о своей беременности, чтобы побудить его жениться, это может служить законным основанием для расторжения брака. Апелляционный суд установил, что истец и истица состояли во внебрачных отношениях, когда женщина объявила партнеру о своей беременности и угрожала ему исключением из колледжа и судеб-

¹ San Francisco Sunday Examiner and Chronicle. 1967. October 1.

ным преследованием, если он не женится. Через неделю после вступления в брак муж обнаружил, что жена не беременна¹.

Здесь интересно не то, что индивид строит новую жизнь в известном смысле фальшиво, исходя только из вынужденной необходимости, которая к тому же оказывается ложью. Дело даже не в том, что суды в таких случаях устанавливают законный предел фабрициям, интереснее некий намек на измышления, порождающие проблемные жизненные ситуации, и, следовательно, на те обстоятельства, которые могут быть дискредитированы.

Если кто-то пытается ограбить винный магазин, угрожая продавцу явно неисправным револьвером, он дискредитирует свои действия. Однако то, что дело обстоит именно таким образом, подсказывает нам, что вооруженный налет может оказаться настоящим и тогда ситуация станет нешуточной. На мой взгляд, определение ситуации, развертывание привычного фрейма порождают упорядоченную совокупность мотивационных факторов, баланс которых в экстремальных обстоятельствах может быть, по всей вероятности, нарушен. Собственно говоря, способность волевым способом изменять баланс и означает властное принуждение — таково одно из значений термина².

Оружие дает власть и внушает своему владельцу мысль, будто он способен радикально изменить ход событий и создать новую ситуацию вместо существующей. Если его намерения или способности (которые, возможно, означают всего лишь его внешнее соответствие данной роли) не встретят доверия, тогда произойдет настоящее фиаско, он не получит не только того, что ему нужно, но и вообще выйдет из игры.

Оклендской полицией раскрыт налет грабителей-велосипедистов, арестованы двое оболтусов. Инспектор полиции Джил Цвайгль сообщил, что семнадцатилетний юнец, вооруженный

¹ San Francisco Chronicle. 1967. September 23. Особое мнение было заявлено судьей Эрлом Осборном: «Можно только сожалеть, что суд дает повод для дальнейшего ослабления института брака в то время, когда его нужно поддерживать всеми силами и средствами». Вероятно, это так и есть.

² Можно предположить, что оружие оказывает столь сильное воздействие не потому, что его все время показывают в кино, наоборот, оружие показывают в кино, потому что оно является сильным средством воздействия. Часто мы в первый момент воспринимаем направленный на нас настоящий пистолет как шутку, ведь шутки, как правило, скоро заканчиваются, что дает нам надежду продолжить наши серьезные дела как ни в чем не бывало.

револьвером тридцать второго калибра, полученным от другого обвиняемого (ему только шестнадцать лет), в воскресенье ночью нанес визит в кондитерскую на бульваре Футхилл. Надев сшитую из лоскутов маску, «бандит» потребовал у владельца заведения Норберта Лепаж дневную выручку, которая составляла немалую сумму, потому что на завтра ожидался Валентинов день. Лепаж, изнервничавшийся к вечеру до предела, ответил просто: «Катись отсюда ко всем чертям!» Подающий надежды бандит оторопел и глупо заикнулся: «Но у меня пистолет!». Ничуть не испугавшись, Лепаж запустил в налетчика коробкой с конфетами. Сначала в ход шли однофунтовые, затем пятифунтовые, в подарочной упаковке, с изображением святого Валентина, заполненные лучшими сортами «карамельей, орехов и глазированных фруктов». Прежде чем смыться с пустыми руками, юнец произвел выстрел, который привнес что-то безумное в картину разгромленной кондитерской лавки. Преследуя юного гангстера, Лепаж выбежал через переднюю дверь и обрушил на него очередной залп конфет. Однако тот вскочил на обшарпанный велосипед с высоким гоночным седлом и скрылся в ночи¹.

3. Обсуждая источники искажений, возникающих в повседневном опыте, следует учитывать, что огромное число людей сохраняет приверженность определенным верованиям (прежде всего религиозным) вопреки «очевидному». По-видимому, религиозные верования охватывают почти все сферы жизни и поддерживаются разветвленными и поразительно живучими религиозными организациями. И все же, если сравнивать разные общества, можно видеть огромные различия в религиозных верованиях, причем нет никаких оснований считать какое-либо из них более предпочтительным, чем другие². Поэтому было бы слишком самонадеянно говорить о правильных и неправильных фреймах или без особых оговорок различать иллюзию и самообман.

¹ San Francisco Chronicle. 1966. February 17. Стилистика изложения этой истории подобрана так, чтобы сформировать у читателя газеты впечатление забавного происшествия — разумеется, речь идет о преступнике. Стоит вообразить, как могла бы развиваться ситуация, если бы налетчик был чемпионом штата по стрельбе навскидку. В кино, наверное, хозяин заведения попытался бы «отменить» реальность, которую привел в движение мальчишка, и тогда, вероятно, получил бы отмену этой своей отмены.

² Berger P., Luckmann T. The Social Construction of Reality. Garden City: Doubleday & Company, Anchor Books, 1966. P. 119. [Русский перевод: Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности: трактат по социологии знания / Пер. с англ. Е.Д. Руткевич. М.: Academia-Пресс, Медиум, 1995. — Прим. ред.]

IV

Мы рассмотрели общие искажения фреймов нашего опыта. Теперь можно перейти к специфическим условиям воспроизводства иллюзий, заблуждений, обманов, а также к применению практических приемов различной степени трудности, посредством которых активизируются смещенные фреймы.

1. Взаимосвязь событий реального мира обуславливает зависимость фреймов от информации об этих связях: ограниченная информация влечет за собой неопределенность фрейма. Иными словами, действия, сопряженные с недостаточной информированностью, влекут за собой риск ошибочного определения фрейма. Если так, то уместен вопрос: в каких случаях можно обойтись минимальным количеством информации?

а) Когда событие имеет место один раз и непосредственно не связано с другими событиями (например, издалека слышится «странный» шум), тогда, безусловно, вероятность возникновения неправильного (в частности, ложного) фрейма особенно велика. В этой связи возникает другой вопрос, а именно: каковы условия, при которых события предстают в разрозненном, несвязанном виде? Один из ответов открывает интересную перспективу для объяснения: природные бедствия часто ассоциируются с внезапными непредвиденными последствиями, которые наблюдаются, слышатся или воспринимаются каким-либо иным образом на значительном удалении от центра самих событий. Поэтому люди, наблюдающие природную катастрофу издалека, могут видеть лишь ее отдаленные признаки, и складывающаяся у них картина ситуации почти лишена контекста и временного измерения, во всяком случае первоначально они не располагают подтверждающими или корректирующими деталями. Исследователь катастроф, который опрашивал шахтеров, пострадавших от обвала, рассказывает:

Пятеро шахтеров, находившихся на поверхности, вне зоны бедствия, не восприняли дрожание почвы как обвал (хотя семеро других это поняли сразу) и связали его с множеством других причин, включая взрыв бомбы. Один из шахтеров описывал ситуацию следующим образом: «Я подумал, ребяташки подложили бомбу под дом Джима Брауна, и сказал: “Что за чертовщина?” Мой друг говорит: “Не знаю”. Потом выскочила соседка и закричала: “Что случилось?” Я тоже ответил: “Не знаю”. Другие четверо объяснили обвал самыми разнообразными явлениями: “Я подумал, упал стул”, “Я думал, в дом врзался грузовик”, “Мне показалось, дети шалят на лестнице”, “Первой моей мыслью был взрыв печи”»¹.

¹ Lucas R.A. The influence of kinship upon perception of an ambiguous stimulus // American Sociological Review. 1966. Vol. 31. P. 230.

О другом горном обвале исследователь сообщает: «Удар был воспринят по-разному (людьми, неправильно опознавшими его), как “преодоление звукового барьера реактивным самолетом”, “ударная волна”, “взрыв какого-то бака”, “удар грузовика в стенку гаража”, “удар грома”»¹. Автор комментирует это следующим образом.

Тенденция толковать новые сигналы в рамках нормальных ожиданий установлена фактически в каждой катастрофе. Это выразилось в том, что, к примеру, гул приближающегося торнадо был истолкован как приближение поезда, а наводнение, затопившее дом, было приписано лопнувшей трубе водопровода².

б) Решения, которые касаются событий, происходивших в отдаленном прошлом, особенно подвержены искажениям; по крайней мере, не подлежит сомнению, что чем дальше в прошлое отодвинуто событие, тем меньше удастся собрать очевидных данных о нем и тем более приходится полагаться на различного рода косвенные сведения. По сути, само слово «очевидное» подразумевает опору на меньшее количество фактов, чем требуется для опознавания привычных нам неочевидных событий. (Это не значит, что опытные историки не способны показывать чудеса изобретательности в проверке и перепроверке своих выводов о событиях прошлого, распутывая хитросплетения предшествующих и последующих событий. Такого рода изобретательность лишний раз говорит нам об удивительной взаимосвязанности событий этого мира, о том, что никакое событие не проходит бесследно³.)

в) Иногда информацию о событии мы вынуждены устанавливать исключительно на основе сведений, передаваемых каким-либо человеком, при этом часто бывает, что он является единственным источником информации. Именно такие обстоятельства могут порождать ситуацию ложной тревоги, ситуацию, описанную старой притчей о пастухе, который забавлялся тем, что пугал людей криком: «Волк! Волк!»; это продолжалось до тех пор, пока не появился настоящий волк. Эта притча

¹ Ibid. P. 235–236.

² Ibid. P. 231–232. В этой статье Р. Лукас показывает, что люди, родственники которых могут пострадать от какого-нибудь стихийного бедствия, гораздо охотнее дают объяснения, чем люди, родственники которых непосредственно не подвержены опасности.

³ Для примера см. публикацию А. Миддлтона и Д. Эдейра: Middleton A. P., Adair D. The mystery of the horn papers // William and Mary Quarterly. 1947. Vol. 4. P. 409–443. Перепечатано в сборнике: The historian as detective / Ed. by R. Winks. New York: Harper & Row, 1970.

содержит предупреждение о хрупкости и уязвимости миров, созданных словом. Любое сужение возможностей вербальной передачи информации, как бывает при телефонной и телеграфной связи, приводит к возрастанию искажений.

г) Индивид, который передает информацию, вынужден так или иначе корректировать ее и вряд ли способен полностью контролировать процесс преобразования. То же самое происходит при использовании аудио- и видеозаписи, хотя во втором случае, по всей вероятности, возникает исключительно сильное впечатление от целостного образа сообщения. Парадоксально, но то, что мы называем документированными сообщениями (видеоленты, картинки или кинофильмы), вызывает очень большие сомнения как раз с точки зрения соответствия стандартам документальности. Стоит учесть то обстоятельство, что любая фиксация неожиданного или опасного события предполагает установку на месте происшествия записывающей аппаратуры и другого оборудования, а также наличие условий, позволяющих вести качественную съемку¹. За героем, преодолевающим трудности, может стоять искусный оператор, который управляет не только камерой, но и этими трудностями. В любом случае ракурс *реальной* съемки ограничен *возможными* ракурсами, отсюда — освещение происходящего с различных точек зрения. Все это лишь переложение уже сказанного: герой, который рассуждает о своих приключениях, не рассуждает о том, что он рассуждает перед камерой и микрофоном. Писатель, откровенно обсуждающий трудности своей работы или, наоборот, их отсутствие, не может в том же духе обсуждать свои комментарии этих трудностей, если, конечно, он не ставит целью сообщить о чем-то еще, что осталось за скобками обсуждения обсуждения. Чем больше фильм похож на «сырой материал», тем больше он похож на реальность, изображаемую постановщиком². Все это действительно так, не

¹ Пример. В 1966 году Калифорнийская ассоциация полицейских в сотрудничестве с киностудией «Голден Стейт Филм Продакшн» выпустила документальный фильм под названием «Экстренные роды» для подготовки сотрудников полиции к экстренному родовспоможению. Сюжет фильма заключался в том, что полицейский из Беркли принимает роды в автомобиле, следуя за кадром указаниям. Хотя приготовления к съемке фильма осуществлялись задолго до самого эпизода, снимались настоящие роды. Макет автомобиля был разрезан пополам, чтобы оператор мог работать без лишних ограничений. Автомобиль находился не на шоссе, а в строении на территории больницы Альта-Бейтс. Патрульный полисмен в действительности был акушером в форме полицейского. См.: Berkeley Daily Gazette. 1966. February 28.

² Это можно проиллюстрировать на примере фильма «Джимми Шелтер», съемки которого велись на концерте в Олтамонте. В фильме не раскрывает-

говоря уже о том, что любые отснятые материалы предполагают возможность монтажа, но не содержат сведений о том, как и где осуществлялись монтаж и редактирование¹.

На мой взгляд, наиболее характерный пример сомнительности документированных источников — освещение событий в вечерних теленовостях². Разумно предположить, что задача телепрограммы — транслировать сообщения съемочной бригады, находящейся на месте события, тогда сам видеоряд расскажет о происходящем. В этом случае единственное, о чем следует заботиться, это делать работу лучше, чем другие. В результате зрители могут почувствовать себя чуть ли не непосредственными свидетелями главных событий дня, отделенных от них только пространством и коротким промежутком времени. Однако можно показать, что зрители вовлечены не столько в событие, сколько в особый вид развлечения, материалом для которого служат видеозапись и звуковое сопровождение. Дело не просто в том, что телепрограмма должна поддерживать свою собственную версию трактовки событий, не расходящуюся с правительственными постановлениями и учитывающую другие точки зрения, и не в том, что некоторые из событий могли происходить именно так, чтобы появилась возможность произвести их запись. Вопрос в том, что сами записи собираются и организуются в соответствии со специфическими задачами и целями шоу-производства. Фактически сообщения массовой информации охватывают чрезвычайно узкую область событий, поскольку радио и телевидение располагают

ся, каким образом концерт был организован именно для съемок. Даже когда нам показывают Мика Джаггера, просматривающего отснятые кадры концерта, это еще ничего не говорит о репетиции при создании *именно этих* кадров. См. статью Паулин Кел, в которой она обсуждает эту и другие проблемы создания фреймов: Kael P. Beyond Pirandello // The New Yorker. 1970. December 19.

¹ Ныне процветает «новая журналистика», которая использует стиль документального репортажа, чтобы воссоздать «дух» подлинного происшествия. Для этого изображаются «дословные воспроизведения» диалогов и жестов, якобы соответствующих освещаемому событию, в результате читатель лишается каких бы то ни было возможностей определить фрейм текста. Что это: факт, беллетристика, обман? См., например, статью Ф. Дюпи: Dupree F.W. Truman Capote's Score // The New York Review of Books. 1966. Vol. 6. February 3. Норман Мейлер пошел еще дальше в жанре «предполагаемой биографии»: посредством хитроумной конструкции «Почему бы не допустить, что» можно заставить персонажа делать, думать и чувствовать все что угодно.

² Здесь я многое почерпнул из очень полезной книги Эдварда Эпштейна «Новости ниоткуда»: Epstein E.J. News from nowhere. New York: Random House, 1973.

лишь малым числом репортеров в отдельных городах. Руководители программ и студий должны отобрать из массы материала и использовать в виде фрагментов лишь малую часть того, что, по их мнению, заслуживает внимания. Часть звукозаписей, по всей вероятности, заимствуется из фильмотеки, а готовая картина почти наверняка содержит кадры, отснятые в разное время и в разных местах, и включает заранее подготовленные эпизоды, которые используются в качестве «наполнителя». (Более того, монтажеры отснятого материала обязаны использовать некоторые кадры без указания времени и места.) Можно уверенно говорить только о безыскусности включения комментатора и его выходе из кадра. Особенно трудно осуществлять съемку неожиданных событий — для этого требуется обеспечить работу съемочной бригады в нужном месте и в нужное время, а также высокое качество съемки, что не всегда возможно в отличие от прогнозируемых ситуаций. Поэтому приходится довольствоваться запланированными или длительными событиями. Хотя съемки производятся на местах, отбор и редактирование осуществляет группа компетентных лиц в центральном офисе. Если операторская работа соответствует нашим культурным и вкусовым предпочтениям относительно изображаемой ситуации, видеоматериал может нести в себе впечатление объективности: такого рода эффект обеспечивается крупными планами, наездами камеры¹, дистанцией, примерно соответствующей дистанции незаинтересованного разговора².

д) Установка на редакторскую обработку материала, внутренне присущая созданию документированных источников, отчасти ограничена тем обстоятельством, что последовательность некоторых реальных событий, происходивших на протяжении короткого времени, фиксируется документально. Ситуация становится еще более затруднительной, если освещаемые события происходили относительно недавно. Иногда складывается такая обстановка, когда человек стремится создать для себя или других интерпретативные вербальные описания хода событий, неважно, относятся они к организации или определенной личности; в этом случае он должен иметь своего рода допуск к освещению событий как объективных

¹ Tuchman G. The technology of objectivity: Doing «objective» TV news film // *Urban Life and Culture*. 1973. Vol. 2. P. 7.

² Ibid. P. 15-20.

свидетельств. В таких случаях осуществляется диагностическое оценивание (diagnostic assessment), при котором достигается ничем не ограниченная перспектива в формировании желаемой картины событий.

Например, всякий раз, когда поведение наших друзей и знакомых указывает на некоторые прошлые обстоятельства, которые так или иначе характеризуют их человеческие качества, мы превращаем их нынешние поступки в нечто такое, что так или иначе следовало ожидать; таким образом мы ощущаем себя освобожденными от предательской неопределенности фрейма в игре, где можно вообразить себе любую картину. Между прочим, существует немало искушений для такого рода творчества. Возьмем крайний случай, когда мы оцениваем действия и установки близкого нам человека и стремимся определить, можно ли рассматривать его предшествующее поведение, которое всегда казалось нам нормальным и благожелательным, как основу для понимания и предвидения его нынешних действий, и не были ли скрыты его порочные наклонности за внешне простыми и благожелательными манерами, которые объясняются влиянием окружения. Но это крайность. В человеческих отношениях чаще встречаются менее драматические эпизоды: например, был ли наш знакомый искренен или неискренен, достоин или не достоин доверия, уравновешен или импульсивен и т. д. Суждения о нравственном облике и характере человека, основанные на сведениях, заимствованных из прошлого опыта, — одна из наших главных забот в повседневной жизни. И самое коварное свойство этого занятия состоит в уверенности, что «вопрос можно решить», и в то же время нет никакого надежного (foolproof) способа установить, правильно ли решен вопрос. В подобных случаях любое новое событие может послужить поводом для пересмотра фактической стороны дела и «обнаружения» факта, который хотя и был известен, но только теперь может быть оценен в полной мере.

2. Я коротко рассмотрел обстоятельства, при которых обнаруживается недостаточность информации и, следовательно, возникают искажения фреймов. Рассмотрим теперь другую причину искажений — спрос на информацию.

В определенных делах успех может зависеть от поддержания эффективного контроля над информацией и, следовательно, проверки лояльности тех, кто имеет доступ к определенным сведениям. В этом отношении подвержены риску многие

организации: правительственные учреждения, охраняющие важные политические сведения от врагов; руководящие органы предприятий, оберегающие информацию, распространение которой может привести к снижению уровня продаж; исследовательские организации в промышленности, охраняющие секреты от конкурентов; и, наконец, преступные группы, которые тщательно берегут свои тайны от полицейских агентов.

Управляющие этими организациями особенно зависимы от качества информационного контроля, особенно в тех случаях, когда их противники и конкуренты знают, что важная информация охраняется и кто именно ее охраняет. Специфика информационного ресурса такова, что его можно получать и передавать, не оставляя за собой много следов, здесь нет ничего, так сказать, материального, что можно было бы переместить с одного места на другое. Поэтому лица, имеющие доступ к секретам организации, могут без особых опасений продать нужные сведения, ведь кража обнаружится только впоследствии, когда ворованная информация будет тем или иным образом использована. По прошествии времени очень трудно установить канал утечки данных и наказать виновного. Тем самым утечка становится весьма вероятной. Отсюда следует, что лояльность сотрудников, имеющих доступ к значимой информации, почти всегда подвергается сомнению, в конце концов нельзя исключить, что за их внешней преданностью скрываются недобрые намерения.

3. Существуют виды деятельности, всецело зависящие от решений, последствия которых имеют случайный характер. Таковы азартные игры и лотереи. Если механизм решений «наложен», все предприятие превращается в какую-то придуманную конструкцию, фабрикацию, где играющие невольно значительно ограничены в своих действиях. Случайность исхода игры предполагает, что никогда нельзя установить правильный способ действия, по крайней мере практически. Это можно сделать только тогда, когда исход игры фальсифицируется. Отсюда следует, что всякий раз, когда человек полагается на механизм выдачи случайных решений, у него нет никаких способов узнать, не обманывают ли его. Не зная этого, он всегда будет пребывать в искаженном и ненадежном мире (*vulnerable world*), по меньшей мере в той степени, в какой он вовлечен в игру. Проблема заключается не в том, что человек может проиграть — это специфический вид ошибок, — а в том, что он может осознать (и осознать правильно) свое непонимание происходящего.

4. Игры с нулевой суммой¹, где проигрыш одного означает выигрыш другого, являют собой особый случай в исследованиях искаженных фреймов повседневного опыта². Когда люди играют в игры, они входят в особый мир, с присущей ему психологической атмосферой. В случае распределительных игр этот мир отличается некоторыми особенностями. Все направлено на достижение цели (так или иначе превзойти противника), и эта цель подчиняет себе участников игры таким образом, что их действия становятся полностью взаимозависимыми: ход каждого игрока может иметь серьезные последствия для него самого и других участников игры. Решающими становятся ясно определенные элементы игровой ситуации: ресурсы (некоторые из них видимые, некоторые — скрытые, часто принимающие форму значительных персон, участвующих в игре), тактические намерения, матрица возможных ходов, игровые навыки³ и, наконец, «выразительность» знаков либо действий, дающих «утечку» информации о положении данного игрока. Взяты вместе, эти факторы обеспечивают игроку осмысленное поле действия и разумные основания для очередных ходов.

Каждый игрок должен оценивать положение противника и действовать соответственно. Конечно, противник стремится направить его по ложному пути, чтобы добиться победы. Поэтому игрок обязан учитывать возможность искаженного впечатления о ситуации, которое намеренно создается противником. Сама схема игры вынуждает игрока определять значительную часть собственной ситуации, исходя из сведений о противнике, и все, что ему удастся узнать, может быть результатом

¹ Многие из этих свойств проявляются в «смешанных играх», предполагающих частичную координацию действий игроков.

² Популярными развлекательными играми заметно различаются в зависимости от степени, в которой они соответствуют схеме распределительных игр. Например, покер совершенно не зависит от умения блефовать или «купить» партнера, а бридж обязывает игрока раскрывать информацию о своих картах, объявляя количество взяток и следуя правилу верности масти. В этих случаях только отдельные конкретные игры удастся целиком проанализировать в терминах теории игр.

³ Там, где в игре спор решает физическая сила, актуализируется специфическая форма скромности, при которой игрок скрывает свои настоящие возможности, пока не втянется в игру. Это лучшее средство защититься от потенциально сильного противника или выговорить для себя благоприятные начальные условия. Удачные высказывания на эту тему см. в публикации Н. Полски: Polsky N. The hustler // Polsky N. Hustlers, beats and others. Chicago: Aldine Publishing Company, 1967. P. 41—116.

направленного введения его в заблуждение, — короче говоря, делается все, чтобы воспрепятствовать его действиям.

Распределительные игры должны рассматриваться как полигон для установления и отработки специфических искажений фреймов. Эти игры, по-видимому, менее всего связаны с терпением и более всего — с предельной увлеченностью. Причины этого обнаруживаются в особом мире, создаваемом игрой. Эта сфера бытия являет собой отрезанную от окружающего мира «искусственную» вселенную — не выдуманную и не реальную. Она нисколько не зависит ни от величины ставок, ни от результата игры. Само действие четко разделено на относительно автономные «коны» или «партии». В одной из игровых ситуаций кто-то может оказаться в роли блефующего, в другой партии — жертвы блефа, в третьей — разом и блефующим и «блефуемым» и т. д. Отыгран один из мини-эпизодов и — немедленно следующий. Забота о том, как понимать наблюдаемое положение противника (и забота о верном понимании своей собственной ситуации), привязана к конкретным эпизодам. По поводу контекста деятельности как целого (искусственной сферы, которая поддерживается благожелательным взаимным согласием) часто вообще не возникает никакой озабоченности. Игра как таковая не проблематизируется, конечно за исключением тех случаев, когда подозревается обман или создается достаточно накаленная обстановка, чтобы участники разрушили фрейм и прекратили играть или полезли в драку. Озабоченность намерениями противника, правильным пониманием ситуации, оценкой имеющихся ресурсов, направленность внимания на то, что происходит на самом деле, — все это замкнуто в определенные границы, где игра приобретает самодовлеющий характер. В этом, полагаю, заключается одна из глубинных причин, объясняющих, почему любители пари могут, не теряя самообладания, проигрывать огромные средства и сдержанно относиться к выигрышам: в конце концов игрок не обладает «самим собой».

Распределительные игры вносят в ситуацию действующего субъекта элемент оптической иллюзии. Он никогда не знает, то ли вещи и дела таковы, какими кажутся, то ли они представляют собой нечто противоположное. Происходящее очень похоже на гештальт-иллюзию, когда что-то непонятное появляется и исчезает из перспективы. В неигровых ситуациях, где занятия, по определению, серьезные и настоящие, актер может максимизировать игровой элемент путем соответствующего

толкования деловой ситуации (так поступают, например, под влиянием теории игр советники по международным отношениям), но эта ситуация наверняка будет содержать некоторые элементы, которые не удастся легко приспособить к задуманному. Впрочем, можно указать одно исключение: эпизоды переговоров. В торговых сделках, разновидности переговоров, безразличие покупателя к товару, несогласие (мягкое или жесткое, в зависимости от местных правил поведения) с запрошенной ценой, недостаточность финансовых средств иногда свидетельствует о возможности приобрести такую же вещь в другом месте на лучших условиях. Продавец старается убедить покупателя в высокой стоимости вещи, ее редкости (высокой вероятности того, что скоро она будет потеряна для контрагента и попадет к другому покупателю), в своей незаинтересованности в продаже и в неизбежности по служебной обязанности запрашивать определенную цену из-за жестких условий, над которыми он не властен. Таким образом, каждая сторона пытается сдерживать притязания другой¹ и все происходящее есть, в сущности, состязание в политике сдерживания. Много аналогичных свидетельств можно привести о характере угроз и обещаний во время арбитражных и контрактных переговоров.

Обзор практики торгов и других переговоров не добавляет ничего нового к предмету обсуждения, но связывает эти сюжеты с более общей проблемой определения фрейма. Подозревать блеф — значит не просто закрывать глаза на угрозу; речь идет о радикальном переопределении фрейма (или отказе от переопределения, если нет уверенности в своем подозрении), когда восприятие ситуации, в которой находится индивид, меняет не само угрожающее событие, а факт принципиально иного порядка: отныне мир определяется установкой на противодействие угрозе. Какие-либо опасные последствия данной

¹ Фабрикация или сдерживание себя (или попытка такового) всегда присутствуют при осуществлении сделок. Это хорошо иллюстрируется следующей подписью под фотографией скульптуры: «Выполненный из гипса бюст куплен художественным музеем Нью-Йорка на аукционе за 225 долларов, в действительности же он может стоить 500 000 долларов». Директор музея Джеймс Роример заявил, что бюст, по всей вероятности, является работой либо Леонардо да Винчи, либо его учителя Андреа дель Верроккьо. Руководители музея держали в тайне свою заинтересованность в покупке бюста до самого момента продажи, осматривали его только в отсутствие посторонних и отрядили на торги одного из младших клерков. См.: *San Francisco Chronicle*. 1965. October 27. Случай изощренно спланированных торгов описан в статье Ф. Хури: Khuri F.I. The etiquette of bargaining in the Middle East // *American Anthropologist*. 1968. Vol. 70. P. 698–706.

ситуации устраняются, поскольку попытки обмана уже могут быть легко распознаны.

5. Очевидно, любое выражение чувств, которые испытывает человек по отношению к другому человеку, не избавлено от всякого рода искажений, подозрительных моментов и смещений фрейма (*misframings*), свойственных восприятию единичных событий. Можно сослаться на пример из академической жизни.

Допустим, человек удостоился восхвалений. Что должно произойти, чтобы столь приятное событие превратилось в свою противоположность? Во-первых, может быть поставлена под сомнение искренность говорящего. Он, мол, на самом деле говорит не то, что думает, и насмехается, расточая похвалы в мой адрес. Во-вторых, он хвалит меня только потому, что знает, что все остальное, сделанное мной, — чепуха, разумеется он превозносит мою работу, потому что меня не за что больше хвалить. В-третьих, даже если он искренен, высказывая свое положительное мнение, он ведет себя глупо и тем самым выставляет меня в еще более смешном виде перед теми, кто способен оценить работу правильно. В-четвертых, можно предположить, что хороший отзыв высказан по ошибке. Когда имярек сможет взглянуть на вещи объективно и обнаружит, что я представляю собой на самом деле, он будет испытывать ко мне презрение. В-пятых, положительная оценка может основываться на недостаточной информированности. Тот, кто так думает, не располагает всеми необходимыми сведениями, чтобы обнаружить никчемность работы. В-шестых, это случайная удача. Работа действительно заслуживает похвалы, коллеги не ошиблись, но это была счастливая, непредвиденная случайность, которая, скорее всего, никогда не повторится. В-седьмых, они просто пытаются использовать меня, приманивая морковкой лести. Если я клюну на эту приманку, то окажусь на крючке и после этого должен буду работать, стараясь заслужить их похвалу и избежать порицания. В-восьмых, они демонстрируют, как я жажду восхвалений, и тем самым разоблачают мой комплекс неполноценности и приниженности, даже если в действительности у них нет таких намерений. В-девятых, они искушают меня чем-то таким, что превосходит мои возможности. В конце концов лесть приведет к тому, что я уже ничего не смогу сделать, это заставит меня гнаться за недостижимыми целями, и тем самым я встану на путь саморазрушения. В-десятых, он хвалит меня так, как будто только он один может судить о моей работе, как будто я сам не способен правильно судить о ее достоинствах и вечно должен зависеть от его суждений. Так искреннее уважение превращается в унижение¹.

¹ Tomkins S. Affect-imagery-consciousness. New York: Springer Publishing Co., 1963. Vol. 2. P. 442–443.

Гораздо реже мы способны заметить, что формальные отношения не так часто подвергаются игре двусмысленностей, чем отношения межличностные, так сказать человеческие (*intimate*). Эту сторону дела я рассмотрю детально.

Не подлежит сомнению, что два человека, которые много времени проводят вместе, имеют благоприятную возможность создать для себя достаточно замкнутый круг общих интересов. Они делятся друг с другом подробностями личной жизни, и с определенного времени значительная часть их биографий является общей для них. Вдобавок каждый из них может значительно повлиять на мнение другого, и это влияние тем сильнее, чем больше они оба отделены от других влияний. (Отсюда вытекает возможность *folie a deux*¹, а также тот общеизвестный факт, что, когда уходит ведущий, заблуждения ведомого быстро рассеиваются.) Кроме того, привязанность, верность и уважение первого, ведущего, партнера ко второму, ведомому, кажутся чем-то таким, что исходит от ведущего, присуще его личностному миру; именно ведущий контролирует многое из того, что передается и выражается в общении. В целом, можно сказать: межличностное отношение между ведущим и ведомым являет собой существенную часть мира ведомого, и подделка (*faking*) этой части — во власти ведущего, эта власть признается ведомым, а ведущему известно о признании. Заметим, что подделка в данном случае не требует громоздких декораций, сложного оборудования или посторонней помощи. Все что требуется — это слова, взгляды и прикосновения, а такого добра у фабриканта обычно хватает.

Теперь понятно, почему люди, состоящие в близких или дружеских отношениях, тратят немало времени на раздумья друг о друге, пытаясь понять, что же на самом деле «подразумевал» другой, совершая какой-то конкретный поступок, и каковы последствия этого «подразумевания» для их взаимоотношений. Аналогичные сомнения постоянно возникают и при общении у людей, не находящихся в близких отношениях, однако состояние неопределенности и подозрительности здесь не принимает хроническую форму просто потому, что учитываются и иные источники информации, в поле зрения участников взаимодействия находятся более разнообразные события, кроме того, со временем новые дела занимают место прежних. Но если речь идет о близких людях, например супружес-

¹ Folie a deux (франц.) — безумие двоих. — Прим. ред.

ких парах, «настоящие» чувства другого человека становятся центральной и постоянной проблемой «Я», и сомнения в этих отношениях могут разрушить повседневный жизненный мир. Нередко такие сомнения имеют под собой реальные основания. Полезные суждения об этой проблеме высказывает Р. Лейнг.

Межличностные отношения — это сложная система связей, где человек строит догадки, предполагает, делает выводы, надеется, доверяет, подозревает; в общем, он находит удовлетворение в предположениях о чувствах, мотивах и намерениях другого или, наоборот, терзает душу сомнениями. Каждый фантазирует не только о том, что переживает и хочет другой, он думает о фантазиях другого, о собственных переживаниях и намерениях фантазера, о фантазиях другого в отношении своих фантазий и т. д.¹

Проблема не сводится к предвосхищению подлинных чувств. Люди, находящиеся в тесных межличностных отношениях, объединены взаимными обязательствами, охватывающими практически все, что они делают по отношению друг к другу. Если кто-либо заподозрит другого в лживости или неискренности, то он придет к выводу, что дела, в которых он участвовал, являются фабрикациями. К тому же фабрикация легко осуществима со стороны другого. Такова демократия диад. Работа крупных учреждений может быть легко разрушена несколькими людьми — либо управляющими, либо имеющими доступ к секретным сведениям. Рядовой участник, намеревающийся по тем или иным причинам нанести вред своей организации, способен на фальсификацию, но не более того. Но в случае тесных диад ситуация иная: их участники выполняют ключевые роли и весьма уязвимы.

Способность одного из участников диады фабриковать повседневный мир другого часто наблюдается в семейных отношениях; семья как социальное установление содержит и соответствующее оснащение (equipment) для фабрикаций. Иначе говоря, семья представляет собой великолепную сценическую площадку для фабрикаций. Например, жена может быть домохозяйкой и не ходить на работу, тем не менее у нее имеется множество уважительных причин для отсутствия в любой момент времени (скажем, пошла по магазинам, отлучилась по

¹ Laing R.D. The self and others. Appendix: A shorthand for dyadic perspectives. Chicago: Quadrangle Books, 1962. P. 171.

срочному делу, была у подруги и т. д.). Все это дает мнительному мужу тысячу поводов для догадок, чем же на самом деле занимается жена, уходя из дома. А жена, верно или ошибочно предполагающая, что ее подозревают, может придавать большое значение производимому впечатлению, что она действительно отлучается из дому по «совершенно оправданным» причинам. Я не хочу сказать, будто семья — это такая сфера жизни, где преобладают необоснованные подозрения. Тот факт, что время жены-домохозяйки «неподотчетно» (над нею нет никакого непосредственного надзирателя, перед кем она обязана отчитываться за каждый свой шаг¹), позволяет ей при желании вести тайную жизнь, даже очень насыщенную жизнь. Именно это обстоятельство позволило одному проповеднику из небольшого городка организовать двенадцать домохозяек, прихожанок своей церкви, для наблюдения за группой шулеров; они осуществляли тайную слежку в общине, не различая виновных и невиновных². Именно это обстоятельство, плюс убеждение в том, что частное домохозяйство неприкосновенно, позволило одной домохозяйке натворить следующее:

Детройт (ЮПИ). Более чем на 200 тысяч долларов драгоценностей, часов, редких монет, облигаций, оружия и других вещей было аккуратно уложено на чердаке.

Рядом лежала стопка наволочек, 25 штук — прямое указание на «похитителя наволочек».

«Я рада, что все кончилось», — так, по свидетельству полицейских, сказала миссис Хелен Анн Хейнс, приведя их на чердак своего дома в районе Вест-Сайд.

Двадцатилетняя женщина призналась приблизительно в ста пятидесяти кражах со взломом. За последние восемь месяцев в Детройте произошло около двухсот такого рода краж. На первом этаже полиция обнаружила еще несколько стопок тщательно выстиранных и выглаженных наволочек.

Миссис Хейнс рассказала полиции о подруге, уговорившей ее вместе проникнуть в дом другой женщины, которой эта подруга хотела отомстить. Но подруга в решающий момент струсила, и миссис Хейнс в конце прошлого года начала взламывать дома в одиночку.

Она попалась, когда в магазине пыталась воспользоваться украденной кредитной карточкой, а продавец сообщил в полицию. Убежав из магазина, она оставила кредитную карточку, а также

¹ Интересные выводы о соотношении подотчетности и незаконной деятельности содержатся в неопубликованной статье Артура Стинкомба.

² Hill A.F. The North Avenue irregulars. New York: Pocket Books, 1970.

записку с регистрационным номером грузовика своего мужа. Задержанная по обвинению во взломе и незаконном вторжении в чужие дома миссис Хейнс не сумела объяснить полиции, почему она это делала¹.

Оснащение домашнего хозяйства предоставляет людям широкие возможности для обоснованных и необоснованных подозрений.

Дорогая Эбби! Мой муж пытается заставить меня и других людей поверить, будто я сумасшедшая. Он прячет мои вещи, а после того, как я, разыскивая их, переверну вверх дном весь дом, кладет их на место и уверяет меня, будто они были там все время. Он переводит все часы вперед, а потом назад, пока не собьет меня с толку; бывает, я не знаю, сколько времени на самом деле! Он зовет меня мерзкими кличками и обвиняет в ужасных вещах вроде любовных связей с другими мужчинами...²

Литературная версия аналогичной ситуации обнаруживается, конечно, в кинофильме «Газовый свет»³.

Так же как в межличностных отношениях, восприятие одного человека другим является искаженным, искажено и информирование друг друга о происходящем, иногда сообщается о событиях, которых вообще не было. Процесс информирования не зависит от правдивости или лживости сообщений.

Дорогая Эбби! Прошло почти двадцать лет, как мы женаты, но мой муж потребовал развода. Он говорит, что ему нужна жена, а не домработница.

Два года назад, в пылу ссоры я брякнула мужу, что его любовные ласки для меня ничто — я, мол, только притворялась.

Эбби, это неправда. Я сказала это, чтобы побольнее уколоть его.

С того дня он не прикоснулся ко мне и ни разу не поцеловал.

Я сделала бы что угодно, чтобы муж опять стал таким, каким был.

У меня прекрасный дом, чудесные дети, и я не хочу развода.

Пожалуйста, подскажи мне, что делать⁴.

¹ The Evening Bulletin. Philadelphia. 1970. July 22. Эта миссис Хейнс либо имеет необычайный талант к таким делам от природы, либо детально воспроизводит стереотип риска и мастерства, ассоциируемый с работой профессиональных преступников.

² San Francisco Chronicle. 1966. February 7.

³ Пьеса Патрика Хамилтона «Улица ангелов» была экранизирована под названием «Газовый свет» и позже (в 1966 году) переделана в роман Уильямом Драммондом — здесь примечательно само изменение фрейма.

⁴ San Francisco Chronicle. 1967. October 6.

Последнее замечание. По-видимому, мы понимаем людей, опираясь на неявную теорию выражения или обнаружения (*indication*) явлений. Мы предполагаем, что существуют такие вещи, как межчеловеческие отношения, чувства, установки, характеры, которые так или иначе находят выражение в различных действиях и формах поведения. Однако можно принять и иную точку зрения, что существуют лишь некоторые «доктрины» о способах самовыражения, жестовом оснащении внешних форм деятельности, стандартных мотивах, побуждающих определенные действия. Если так, то надо признать, что чувства, отношения и человеческие качества могут быть предметом подделки и их внешние проявления могут обнаруживаться при отсутствии настоящего объекта, реальности, на которую указывает соответствующий референт. Важно уметь отличать подделки от реальных вещей. Можно показать, что реальное в каждом отдельном случае — есть не что иное, как различным образом обоснованный — более устойчивый и более приемлемый — мотив поддержания определенной формы внешнего выражения (*appearance*). В той степени, в какой дело обстоит именно таким образом (например, личные отношения можно определить как коалицию двух игроков, которые демонстрируют друг другу взаимную заинтересованность), миры человеческого общения изрядно искажены. Внешнее проявление убежденности каждой стороны взаимодействия, что нет таких сил, которые смогут разрушить союз, является в полном смысле действительностью (*substance*), а не видимостью (*shadow*), и если изменится хотя бы один мотив, поддерживающий внешнее проявление действия, то немедленно изменятся и сами изображения.

V

Из сказанного следует, что в общественной жизни имеются слабые места, участники социального взаимодействия больше обычного подвержены здесь различного рода обманам и иллюзиям, склонны неправильно относиться к фактам и действовать не в ладу с опытом. Рассмотрим теперь некоторые иные искажения повседневного опыта, как будто созданные для тех, кто хотел бы обманывать других. Эти искажения непосредственно порождаются фреймами.

1. *Вспомогательные дизайны.* Когда человек задает вопросы о том, что он делает, спрашивает себя, не ошибся ли он в

определении первичной системы фреймов или ключа, не одурачили ли его, — во всех случаях он ищет подтверждающие свидетельства. Чем больше человек сомневается в определении ситуации, тем с большей энергией он стремится добыть сведения, которые, по его предположениям, являются надежными. В данном случае он подвергается серьезному риску обмануться в своих предположениях, поскольку он доверяется определенной информации и попадает в зависимость от нее. Существует множество дизайнов, с помощью которых добиваются искажения данных¹: создание так называемых «независимых свидетельств» (independent witnesses); намеренная демонстрация «многозначительных подробностей» (telltales) — маленьких, как бы случайно обнаруженных ключей, которые позволяют внимательным наблюдателям делать далеко идущие выводы; распространение выдуманных сведений — таким образом, ошибочно интерпретируется сама связь событий; «проверки жизнью» (vital tests)²; «крыша» (cover), то есть надежное (но поддельное) основание для пребывания в каком-то месте или занятия чем-либо³; наконец, использование поддельных газет

¹ Этот вопрос детально рассматривается в книге: Goffman E. *Strategic interaction*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1969. P. 19–28, 58–70.

² Пример «жизненных испытаний» следующий: «Тайные полицейские агенты использовали главным образом в расследованиях незаконной торговли наркотиками. Самой трудной задачей для такого агента было заводить знакомства с торговцами наркотиками так, чтобы вызвать у них доверие к себе. Однажды агент стал часто посещать бар, где, как было известно, торговали наркотиками. Как-то вечером полицейский наряд проводил облаву в баре — посетителей ставили лицом к стенке и обыскивали. Когда сержант, возглавлявший патруль, заметил агента, он ударил его по лицу и, назвав его по кличке, потребовал показать регистрационную карточку поднадзорного преступника. После притворного изучения карточки сержант сказал агенту, что хорошо знает его как отпетого наркомана и пригрозил плохими последствиями, если тот не будет держаться подальше от участка, за который отвечает сержант. По отбытии полицейского патруля агенту было гарантировано доверие наркоторговцев». См.: Dash S. et al. *The eavesdroppers*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1959. P. 254.

³ «Крыша» может быть организована таким образом, чтобы она соответствовала событиям прошлого, так что независимые источники всегда могут подтвердить легенду подозреваемого. Например, [во время Второй мировой войны] один французский врач помогал разведке коалиционных сил собирать данные о немецких укреплениях на побережье Нормандии: «Хладнокровно, с тщательностью клинициста он планировал свои задачи в Сопротивлении. Медицинская профессия открывала ему доступ в районы, куда не могла проникнуть разведка союзников, но он всегда должен был думать и вести себя как врач, а не как разведчик. Он никогда не появлялся в районе укреплений, если у него не было алиби, связанного с исполнением профессиональных обязанностей. Вызов заранее регистрировался в его рабочем

и радиопередач из тех источников информации, которые слышат особо независимыми от конкретного учреждения¹.

Конечно, здесь напрашивается очевидный вопрос, насколько обширными и продолжительными по времени могут быть такие вспомогательные планы². В современной художественной литературе и драматургии активно используется популярная тема героических свершений (начиная, скажем, с романов Джона Бьюкена и кончая телесериалами типа «Миссия невыполнима»), а некоторые произведения строго организованы вокруг этой темы³.

журнале, а записи у фармацевта служили двойной гарантией, что он посещал пациента и прописывал лекарство. Изрядно потрепанная черная "гладстоновская" сумка с медицинскими инструментами и стетоскопом не вызывала никаких подозрений и надежно хранила карту немецкого укрепрайона». См.: Collier R. 10000 eyes. New York: Pyramid Books, 1959. P. 183–184.

¹ Пример: «Капитан (который также был агентом разведки) телеграфировал в Варшаву. Он объяснил, что Адам у него в руках, и предложил завербовать юношу для работы на польскую разведку, если, конечно, Варшава будет действовать достаточно осторожно. В течение нескольких дней капитан уже мог вручить Адаму несколько изготовленных в Варшаве газетных вырезок, которые, как он сказал, опубликованы в местных немецких газетах. На безупречном немецком языке в них излагался эпизод со стрельбой и описывался человек, разыскиваемый по обвинению в убийстве — Адам Козицкий». См.: Monat P. Spy in the U.S. New York: Berkley Publishing Corporation, 1963. P. 177.

² Более детальное изложение вопроса см. в книге: Goffman E. Relations in public: Micro-studies in the public order. New York: Basic Books, 1971. P. 61–62.

³ В этих развлекательных произведениях используются два основных способа установления аномической связи героя с миром. Во-первых, вокруг героя создается насквозь фальшивое окружение, где почти все и вся лживо за исключением его самого. Пример такого художественного решения — кинофильм «36 часов» (режиссер и сценарист Джордж Ситон). Еще один пример — телесериал «Пленник» (позже, в 1969 году, по его мотивам Томас М. Дишем написал роман). Здесь, по-видимому, целенаправленно используются почти все возможности данного фрейма, какие только можно придумать. Во-вторых, можно провести героя через жизненное событие, обрекающее его на недоверие людей, которые, ничего не зная о грозящей миру опасности, всегда и везде скептически реагируют на его усилия и превращают его исполненный трудностей и лишений путь в нечто нереальное и фантастическое. Второй метод анонимизации отношения индивида к миру настолько часто используется в коммерческих телепередачах, что приобрел характер стереотипа. Герой, до сего времени принадлежавший вполне респектабельному, «хорошо фреймированному» обществу, неожиданно попадает в клубок интриг и тайной борьбы — по ошибке его принимают за кого-то другого, он оказывается свидетелем очень важного события или случайно попадает в ситуацию, когда какому-то участнику конфликта требуется срочная помощь. В результате он узнает о плане злоумышленников, но никто не относится к нему серьезно: люди или привыкли по своей наивности верить в добро, или подкуплены, или уже знают о махинациях и скрывают их. Задача героя заключается в том, чтобы заставить людей поверить ему, прежде чем он попадет в расставленные сети. В

Все это должно напоминать нам о тех в высшей степени поучительных событиях, когда для обоснования ложных обвинений измышлялись истории о грандиозных заговорах, — таковы дело Дрейфуса во Франции и дело Беккера—Розенталя¹ в США. Такого рода процессы, получив широкую известность, в свою очередь сами способствуют раздуванию историй о никогда не существовавших заговорах или распространению сообщений, подлинность которых проверить невозможно². Я думаю, что интерес к различного типа заговорщицким версиям объясняется нашим ощущением острой зависимости от мира, который не выносит мнимой реальности (по крайней мере, в значительных масштабах), а равным образом и постоянных сомнений при выборе альтернатив.

2. *Использование скобок.* Вообще говоря, многие виды социальной деятельности делятся на эпизоды с помощью специфици-

дальнейшем ему удастся убедить (так он думает) двух человек из своего окружения или, по меньшей мере, завоевать их симпатии. Вокруг одного из них начинают собираться честные люди, которые мало-помалу убеждаются в правоте героя. Другой обязательно оказывается агентом врага. Он опасен вдвойне, потому что стал доверенным лицом героя. Разумеется, в конце концов герой доказывает свою правоту, ему верят, он завоевывает сердце главной героини и, более того, восстанавливает справедливость в мире, где все подчинено абсолютной преемственности жизни и бесконечному чередованию разрушения и гармонии.

Независимо от того, используется первый или второй метод, эти истории содержат ясный материал, иллюстрирующий нашу концепцию формирования жизненного мира и отчетливую постановку исследовательских вопросов. Например, фильм «Исчезновение Бэнни Лейка», поставленный по роману Ивлина Пайпера, строится на том, что молодая мать, приехав в Лондон, обнаруживает, что ее ребенок исчез из школы, но никто не хочет верить, что у нее действительно был ребенок. Проблема приобретает космологический смысл: как организовать обстоятельства происходящего таким образом, чтобы потеря ребенка подвергалась сомнению всех участников действия. Насколько глубоко должен измениться мир под влиянием подкупа, шантажа, угроз и т. п.? Какую роль в происходящем играют непонимание, стремление людей «не вмешиваться» и т. п.? Можно ли объяснить некоторые обстоятельства происходящего тем, что поведение самой пострадавшей выглядит неубедительным? Короче говоря, насколько надо преобразовать порядок вещей, чтобы стало возможным столь гротескное отсутствие порядка?

¹ Logan A. *Against the evidence: The Becker-Rosenthal affair.* New York: McCall Books, 1970. Более близкий нам пример — завершившиеся успехом следственные действия Рональда Рейденхаура, который разоблачил зверства американских солдат во вьетнамской деревне Сонгми. Об этом см. репортаж Кристофера Лайдона: Lydon C. *Pinkville Gadfly* // *The New York Times*. 1969. November 29. Понять схему организации заговоров — значит понять, как создаются истории о заговорах там, где никаких заговоров не существует или по крайней мере, где нет никаких твердых свидетельств о заговорах.

² См., например: Garrison J. *A peritage of stone.* New York: G.P. Putnam's Sons, 1970; Epstein E.J. *Counterplot.* New York: Viking Press, 1969.

ческих средств, которые можно назвать скобками (brackets), существуют также некоторые неявные периоды, предшествующие актуальному действию и продолжающиеся после его завершения. В этих промежутках люди не просто выходят из заданной роли, но становятся неподконтрольными относительно ситуации, в которой развертывается их «настоящая» деятельность.

Понятно, что тому, кто хотел бы так или иначе повлиять на поведение другого человека, лучше осуществлять свои намерения до начала запланированных действий, так как потом простофиля будет меньше осторожничать. Заложенная здесь проблема намного глубже, чем демонстрация забавных поучительных эпизодов.

Возьмем, например, розыгрыши (hoaxing). В одном из исследований «расовых установок» предубеждения интервьюера устанавливались следующим способом: студентам предложили заполнить девятипунктовую шкалу установки, заимствованную из монографии Т. Адорно «Авторитарная личность».

Шкалы использовались при тестировании всех респондентов, как мужчин, так и женщин, при этом студентам дали понять, что исследование исчерпывается данным тестом.

По прошествии некоторого времени совсем другой человек, не тот, кто производил замеры по шкале установки, подходил к студентам и предлагал желающим участвовать в следующем эксперименте. Поскольку студенты, изучающие общую психологию, должны были участвовать в психологических экспериментах, записавшихся нельзя было считать «добровольцами» в полном смысле слова. Экспериментаторы отобрали некоторое число мужчин, которым было предложено явиться к определенному времени в специальное помещение в здании психологического факультета.

Когда студент *S* приходил в лабораторию, он заставал в приемной другого студента (в действительности это был помощник экспериментатора). Как только *S* усаживался, входил экспериментатор *E* и объяснял, что работа с предыдущим респондентом еще не закончена, а затем удалялся. По сигналу из другой двери входил помощник экспериментатора («настоящий») и просил первого студента (фиктивного помощника) подписать какое-то заявление, предварительно объяснив его цель. Тот подписывал или отказывался подписать бумагу согласно заранее установленной последовательности. Затем распространитель воззвания обращался к *S* с просьбой подписать заявление и при этом регистрировал его реакцию. Потом *E* приглашал *S* в экспериментальный кабинет, где тот заполнял форму для расчета семантического дифференциала. Заполненный бланк семантического дифферен-

циала выбрасывался, как только *S* выходил из лаборатории, — задание лишь изображало эксперимент. На самом деле цель эксперимента была иной.

Процедурой предусматривалось, что половина студентов встречалась с негром, а половина — с белым

Коллективное заявление, использованное в исследовании, содержало просьбу продлить время работы библиотеки по воскресным дням до 20 часов. Эта тема была выбрана потому, что не вызывала сколь-нибудь заметного одобрения или неодобрения испытуемых¹.

Аналогичная методика рекомендована следователям при проведении допросов: один следователь, разыгрывающий изверга, устанавливает специфический фрейм, с которым не имеет ничего общего другой следователь, изображающий добросердечного человека.

После того как следователь *B* (злой) провел часть допроса, возвращается следователь *A* (добрый) и резко отчитывает *B* за недоброжелательное отношение к подсудимому, а затем выгоняет *B* из кабинета. Тот выходит за дверь, всем своим видом демонстрируя отвращение как к своему коллеге, так и к допрашиваемому. Следователь *A* возобновляет допрос в дружелюбной, сочувственной манере.

Эта техника допроса особенно успешно применялась тогда, когда в роли доброго следователя выступал детектив, а злого — полицейский капитан. Как только капитан выходил из кабинета, отыграв свою несимпатичную роль, детектив мог заговорить в таком духе: «Джо, я рад, что ты ни черта ему не сказал. Он со всеми так обращается — не только с такими людьми, как ты, но и с нами, в своем собственном отделе. Мне бы хотелось проучить его, узнав от тебя правду. На этот раз он получит парочку уроков, как надо себя вести»².

Тем самым переход от одного следователя к другому может восприниматься допрашиваемым как переход от одной драмы к другой, тогда как в действительности разыгрывается единственное шоу, которое и начинается раньше, чем он думает, и складывается в нечто целое с помощью схемы, которую он видеть не может.

Современная международная политика демонстрирует образцы пакостной изобретательности, применяемой еще до

¹ Himelstein Ph., Moore J.C. Racial attitudes and the action of Negro- and White-background figures as factors in petition signing // Journal of Social Psychology. Vol. 61. 1963. P. 268-269. Этот эксперимент следует схеме, принятой многими экспериментаторами, и не должен рассматриваться как нечто необычное с точки зрения обмана испытуемых.

² Inbau F.E., Reid J.E. Criminal interrogation and confessions. Baltimore: Williams & Wilkins Co., 1962. P. 58-59.

того, как начнется игра. Пример того — письма-бомбы. Хотя все мы допускаем, что в письме могут содержаться неприятные сведения, мы не думаем (или не думали прежде), что конверт представляет собой опасность. Проблемы обычно начинались при чтении письма, а не тогда, когда открываешь конверт.

Таким образом, скобка, обозначающая начало действия, может быть средством обмана, однако и закрывающая скобка может быть использована для этой цели. Когда какая-либо деятельность вызывает крайнюю осторожность и подозрительность, ее явное завершение может успешно восстановить спокойствие и доверие, при этом легко оказаться в роли потерпевшего.

Оригинальная выдумка, новое рэкетирское ухищрение, одна из тех фантастических историй, которые возникают вновь и вновь? История следующая. Однажды утром житель Северо-Восточного округа Филадельфии обнаружил, что у него угнали автомобиль. Двумя днями позже автомобиль вернули с запиской на переднем сиденье: «Извините, что пришлось воспользоваться вашим автомобилем, но он понадобился ввиду чрезвычайных обстоятельств. Оставляем два билета на спортивную игру в качестве компенсации за причиненное неудобство».

Владелец автомобиля был в восхищении от такой деликатности, он поехал смотреть соревнования вместе с женой, а вернувшись, обнаружил, что дом ограблен дочиста¹.

Еще один подобный пример — это отслеживания возможной слежки: агент, испытывая сомнения перед установлением контакта, заранее маскирует на месте встречи своих людей, которые осуществляют наблюдение и *после* встречи, чтобы убедиться в отсутствии слежки за ушедшим агентом, — такая тактика основана на предположении, что держащиеся поблизости «подсадные» будут особенно осторожны во время встречи, но после нее почувствуют себя в безопасности и ослабят внимание².

Существуют также формы обмана, производные от возможности взаимозамены открывающих и закрывающих скобок. Стандартный прием в сеансах чтения мыслей в закрытых конвертах — нарушение последовательности, в какой «телепат» читает запечатанные послания из аудитории, начиная с записки, которую его сообщник в зале признает как действительно запечатанную в первом конверте. Вскрытие этого конверта на глазах

¹ The Evening Bulletin (Philadelphia). 1972. January 25.

² Это один из случаев наблюдаемого наблюдения. См.: Orlov A. Handbook of intelligence and guerrilla warfare. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1963. P. 118.

публики и чтение вслух этой записки, естественно, укрепляет веру в телепатию. Но конверт сообщника изначально помещается в конце стопки, и отгадчик мыслей видит в первом конверте то, о чем он потом будет вещать как о содержимом второго конверта; вскрывая его для подтверждения своей проницательности, он прочтет записку, содержание которой он «отгадывает» как якобы запечатанное в следующем конверте и т. д. Таким образом то, что публика принимает за чтение мыслей, в действительности есть «чтение мыслей» *после* вскрытия конверта¹.

Последние замечания о скобках. Когда человек выходит из напряженной ситуации, которая не соответствует его понятию о нормальном или справедливом, он может адресоваться к людям, непосредственно не связанным с источником напряженности и имеющим возможность определить фрейм событий таким образом, что это обеспечит поддержку его позиции. В числе таких людей — друзья и любовники. Сюда относятся также представители правосудия, в определенной степени врачи и священники. По всей вероятности, все они символизируют общественную поддержку истины и справедливости. Их суждения независимы, по крайней мере эти люди не должны идти на поводу у тех, кто преследует свои собственные интересы. Отсюда следует, что, если носители правды, избранные в значительной степени именно за их гарантированную непричастность к отклонениям от нормы, оказываются в союзе со злом, человек остро почувствует свою уязвимость и незащищенность. Такое положение возникает, когда полицейский оказывается в сговоре с преступниками, на которых жалуется гражданин. Очень часто такие ситуации складываются в работе агентов спецслужб. Кажется, случай, произошедший с *шефом* австрийской разведки полковником Альфредом Редлем перед Первой мировой войной, наиболее полно иллюстрирует последствия нарушения независимости. Редль был завербован русской разведкой после того, как она получила информацию о специфических сексуальных пристрастиях полковника и использовала их для своих целей.

В течение десяти лет Редль был основным агентом России в Австрии. Он не только передавал русским известные ему государственные тайны в обмен на молчание о его личной тайне и за деньги, уходившие на то, чтобы предаваться пороку, но и

¹ Эти сведения я почерпнул у Марчелло Труцци. См. его обсуждение «техники опережения на один шаг» в: Truzzi M. Unfunded research No. 3 // Subterranean Sociology Newsletter. 1968. January 2. P. 7.

фактически предавал *своих* агентов, действовавших под *его* руководством на территории России. Закрученный до гротеска поворот сюжета произошел тогда, когда русский изменник, ничего не знавший о предательстве Редля, предложил ему особой важности план военной кампании России против Германии и Австро-Венгрии. Редль изготовил фальшивые документы, в которых содержались прозрачные намеки на русское вероломство, и представил их своему правительству, а настоящие оперативные разработки вернул России и выдал предателя. За это он получил от благодарных русских достойное вознаграждение¹.

Возможно, в деле незадачливого осведомителя не содержится моральных уроков, сравнимых по масштабу, скажем, с уроками поражения, которое несколько позже сербская армия нанесла австриякам благодаря доскональному знанию австрийских планов Балканской кампании в начале Первой мировой войны (этим преимуществом сербы были также обязаны измене Редля). Тем не менее сама двусмысленность положения изменника являет собой весьма поучительный пример. Один из высших руководителей разведки государства — это высшая инстанция, выступающая в известном смысле гарантом реальности. И этот гарант говорит с иностранным акцентом. Если лицо, облеченное высшими властными полномочиями, продаст вас врагам своего народа и, следовательно, являет собой противоположность тому, чем кажется, тогда чему и кому вообще можно доверять? К этому можно добавить, что высший политический пост в государстве, по-видимому, ставит своего обладателя в особое отношение к реальности. Он воспринимается как представитель реальности. Будучи обманутым или обманывая сам, он наносит ущерб не только собственной репутации — страдает «репутация» самой реальности.

3. *Обманные ходы.* Если учесть, что человеческое внимание сосредоточено на главном направлении деятельности, основной сюжетной линии, а события, происходящие на периферии, воспринимаются совершенно иначе, становится очевидным, что намеренная манипуляция основной линией поведения может эффективно повлиять на степень определенности фрейма. В данном случае все, что можно сказать о порождении негативного опыта, относится и к двусмысленностям (*vulnerabilities*), возникающим в различных жизненных мирах.

¹ Ind A. A History of modern espionage. London: Hodder & Stoughton, 1965. P. 60-61. Этот эпизод был оглашен перед расследованием Уотергейтского дела в Вашингтоне в 1973 году, с того времени на американской политической сцене появился новый источник интригующих историй.

Второстепенные фоновые (background) характеристики поведения обычно не бросаются в глаза, поэтому те, кто хочет скрыть какую-либо информацию, сорвать дело или совершить что-то неблагоприятное, могут успешно использовать это обстоятельство в своих целях. Например, экскременты животных использовались в качестве «мин» против персонала, так как их замечают те, кто хорошо осведомлен о такой возможности, а другие не замечают¹. Нечто похожее на эксплуатацию физического фрейма описывается в литературе о лагерях военнопленных.

Мы наладили сообщение с лагерем и между собой. В полых карандашах, разбросанных во дворе для прогулок, мы оставляли записки на клочках туалетной бумаги для представителей Красного Креста. Как раз через Красный Крест начали поступать первые посылки. Мы просили еду и скоро стали получать шоколад, сахар, яичный порошок, сыр!

Мы регулярно выходили во двор, захватив с собой наши полотенца — якобы для вытирания пота. Обычно после одного-двух кругов мы замечали где-нибудь в углу малоприметную кучку мусора. Под мусором в небольшом плотном свертке была еда. Тогда на этот сор небрежно набрасывалось полотенце и оставлялось там до конца получасовой прогулки. Затем полотенце вместе с посылкой подхватывалось одним движением и как ни в чем не бывало приносилось в камеру, где посылку делили².

Как уже было показано, самое обыкновенное и не привлекающее внимания представляет собой хорошее прикрытие (cover) для тайных сообщений. Пример опять же связан с опытом военнопленных. Они делают подкоп для побега.

Схема нашего поведения была достаточно простой: один человек работал у выходящей наружу стены, другой сидел на ящике в камере, прильнув к замочной скважине, и следил за движением в коридоре, третий читал книгу или находил себе иные невинные занятия, установившись на каменных ступеньках единственного входа в наше строение, всего в нескольких ярдах от прохода в коридор, четвертый просто слонялся или делал упражнения в отдаленной части внутреннего двора. Через пару часов двое мужчин снаружи и двое внутри менялись местами. Предупреждение о приближении немца подавалось естественными нейтральными сигналами, например высмаркиванием соплей в том направлении, откуда появлялся немец. Человек у наружной стены, получив сигнал, немедленно прекращал работу³.

¹ Goffman E. Normal appearances // Goffman E. Relations in public: Micro-studies of the public order. New York: Basic Books, 1971. P. 292.

² Reid P. Escape from Colditz. New York: Berkley Publishing Corp., 1956. P. 48–49.

³ Ibid. P. 17.

Следующий пример смещений (vulnerabilities) в распознавании поведения связан со слежением (tracking) за развертыванием действия: здесь мы наблюдаем наивность информанта. Я имею в виду следующую ситуацию. Бывает, человек убежден, что, хотя его слова или действия открыты для наблюдения и обсуждения, никто не замечает того, что лежит «вне фрейма» и осуществляется на заднем плане, как бы исподволь. На самом деле, люди способны примечать и это последнее. Подобная наивность вытекает из того факта, что, хотя информант, может быть, со страхом догадывается о столь глубокой осведомленности в его действиях и даже пытается соответствующим образом контролировать поведение, он вряд ли преуспеет в своих намерениях¹. Если человек вообще действует, он обязательно создает магистральную линию своего поведения (main track), где все открыто внешнему наблюдателю, и одновременно подчиненные, вспомогательные линии, назначение которых состоит в том, чтобы управлять основным действием (и одновременно быть управляемыми), при этом вспомогательные линии не смешиваются с основными. Возьмем, например, работу интервьюеров. Они всегда могут записать такие детали поведения респондента, которые тот считал не подлежащими обсуждению особенностями своего поведения. Так, в журнальной заметке о качестве обслуживания в бывшем нью-йоркском ресторане «Павильон» автор записывает следующие наблюдения о преемнике знаменитого Анри Суле².

Лишенный в этот раз своей обычной анонимности в ресторанах (мне уже приходилось брать интервью у мистера Левина, работая над другими статьями), я мучился, стараясь распознать в Стюарте [Левине] лучшее (лучший кулинар, лучший распорядитель) и худшее — в то время как он перелетал от французского к английскому и к идишу. Стюарт, элегантный метрдотель, подобно Джеки Мейсону³ влезает в собственный смешанный французский перформанс. Он пришел в крайнее негодование, когда я описал *goujonnette de sole*⁴ как блюдо, «очень напоминающее рыбные палочки миссис Поль». «При чем здесь миссис Поль?» — забрызжал он, тыча пальцем в мое плечо. — У нас это вытворяет

¹ Goffman E. Op. cit. P. 303.

² Анри Суле — в 1960-е годы известный нью-йоркский кулинар, владелец ресторана «Павильон». — Прим. ред.

³ Мейсон Джеки — популярный американский актер и телеведущий. — Прим. ред.

⁴ *Goujonnette de sole* (франц.) — филе пескаря. — Прим. ред.

миссис Шварц!» Тут он шлепнул себя по лбу ладонью, стелая, что я наверняка записал каждое слово его «штика»^{1,2}

Двусмысленная ситуация, которая возникла в разговоре с мистером Левином, в высшей степени показательна: она хорошо иллюстрирует сложность фрейма социального взаимодействия. Когда индивид сообщает нечто такое, что подлежит дальнейшему переложению (например, в интервью), он склонен оснащать свою речь не только ориентирующими ключами (*directional cues*), которые не будут присутствовать в итоговом варианте текста, но и разного рода отступлениями. Ирония состоит в том, что интервьюер — не просто механическое передающее устройство, а человек, с которым устанавливается расширенная форма коммуникации, и этот факт конституирует двойной поток поведения как вполне нормальный; интервьюируемый приписывает интервьюеру ориентацию и характер речевого поведения, которые вовсе не должны воспроизводиться при обращении последнего к его аудитории. (Заметим, что в разговорах любого рода постоянно присутствует ремарка «не для записи» или же ее функциональный эквивалент, поскольку говорящий всегда имеет в виду незримую аудиторию, к которой в данный момент обращаться не хочет.)

¹ Игра слов, основанная на омофоне «штикс»: «fish sticks» (рыбные палочки) и «sticks» («горелки», подгоревшие блюда), «shtiks» (на идише) — забавные сценки, «приколы», «хохмы». — *Прим. ред.*

² Greene G. Exorcising the ghost at Le Pavillon // New York Magazine. 1970. September 21. P. 65. Историю изменений в нормах уважения к той сфере жизни, которая называется «не для комментариев», трудно воссоздать из фрагментов. Одна из перемен связана с не так давно пробудившимся интересом к невербальному поведению, причем это обусловлено не тем, что воспринимает журналист, а тем, что он хочет сообщить публично. Расширение тематического диапазона иногда связывают с «новой журналистикой». Повлеял на эти изменения и броский стиль биографических очерков в журнале «Эсквайр» 60-х годов, особенно при попытках выжать материал из затворников вроде миллиардера Говарда Хьюза. (Посредством дотошного описания ситуаций, в которых ему было отказано в интервью, настойчивый репортер способен накропать достаточно материала для статьи.) В том же направлении эволюционировали нравы в нью-йоркской литературной жизни, что особенно характерно для таких писателей, как Норман Мейлер и Джеймс Болдуин, и контактировавших с ними светил меньшего масштаба. Беседы обычно происходили на вечеринке, в баре или по телефону, и вскоре один из участников публиковал подробное описание поведения других, когда разговор шел еще о том, как взаимодействовать. См. образчик такого описания в публикации Сеймура Крима: Krim S. Ubiquitous Mailer vs monolithic me // Krim S. Shake it for the world, smartest. New York: Dell Publishing Co., Delta Books, 1971. P. 125–151.

Далее, если интервьюируемый подозревает, что его поведение «не для записи» так или иначе записывается, он скорее всего выразит свое отношение к ситуации, и уж *это-то выражение*, по его предположениям, не будет включено в запись. Поэтому записываемое, регистрируемое действие почти неизбежно порождает определенный компонент поведения, не предназначенный для записи, а если не предназначенное для записи все же записывается, то эта запись не получает ясного и точного выражения¹. Мы разукрашиваем дискурс множеством голосов (или «регистров»), и некоторые из них, в полной мере сохраняя свою связь с топикой, обречены на выпадение, если обнаруживается их несоответствие первоначальной аранжировке.

4. *Наивность инсайдера*. Когда схема поведения дискредитирована (посредством разоблачения, признания или с помощью дополнительной информации) и ее фрейм становится прозрачным, положение, в котором оказался разоблаченный, воспринимается почти без объяснений, больше слов требуется для объяснения первоначальных намерений. В принципе такого рода восприятие дела присуще всем участникам ситуации: обманутым, обманщикам и информантам. Аналогичным образом, когда человек вовлечен в противодействие другим людям, способность его критической оценки самого себя и своих сообщников заметно уменьшается. В таком случае (безразлично, идет ли речь о подлинных фреймах или о фальшивых) можно предполагать возникновение твердой веры в происходящее. Если так, то существует особая форма ложной веры (*misguided belief*). Это и есть наивность внутреннего наблюдателя, инсайдера.

Наиболее знакомая форма использования наивности инсайдера обнаруживается в театральном приеме постановки пьесы внутри пьесы. Цель этого приема (равно как и других способов переработки негативного опыта) состоит в том, чтобы обмануть публику путем ее интенсивного вовлечения в спектакль и использования ее готовности чему-то поверить. Как и полагается, сценические персонажи разделены на две группы: одна изображает публику, вторая — людей, играющих

¹ Отсюда следует, что ответ «не могу ответить» превращается в ответ в том случае, когда репортеры расписывают его во всех подробностях и благодаря чему ответ «не могу ответить» становится очень содержательным ответом. Мне кажется, что лингвист, формулируя отказ от ответа, скажет репортерам, что вернется к этому вопросу потом. То есть они не должны об этом писать, во всяком случае пока.

роли на внутренней сцене. Поскольку актеры, играющие актеров (персонажи пьесы, разыгрываемой внутри пьесы), представляют собой драматургические образы, то актеры, играющие публику, не должны как таковые казаться измышленными. Действительно, они внушают залу погруженность в действо и веру в происходящее на сцене. Высокие образцы использования таких возможностей мы находим у Шекспира. Они затмевают все приемы разрушения рефлексивных фреймов, которые известны из того, что делают чревовещатели, пародисты и прочие изощренные трюкачи.

Какой же я холоп и негодяй!
 Не страшно ль, что актер проезжий этот
 В фантазии, для сочиненных чувств,
 Так подчинил мечте свое сознание,
 Что сходит кровь со щек его, глаза
 Туманят слезы, замирает голос,
 И облик каждой складкой говорит,
 Чем он живет. А для чего в итоге?
 Из-за Гекубы!
 Что он Гекубе? Что ему Гекуба?
 А он рыдает. Что б он натворил,
 Будь у него такой же повод к страсти,
 Как у меня? Зал плавал бы в слезах¹.

Одно дополнительное замечание о пьесе внутри пьесы. Обычно можно видеть, что участники внутреннего действия в последние минуты перед поднятием занавеса заняты последними приготовлениями. Поэтому внимательные зрители имеют возможность видеть обе стороны представления. Как следствие, зрители редко бывают целиком захваченными пьесой внутри пьесы (хотя Пиранделло, чтобы отточить свое мастерство, иногда добивается и этого). С другой стороны, будучи не вполне погружены в пьесу внутри пьесы, они автоматически погружаются в пьесу, содержащую пьесу. Чем

¹ [Шекспир В. Гамлет / Пер. Б. Пастернака // Шекспир В. Трагедии. Сонеты. М.: Изд-во худ. лит-ры, 1968. С. 173. — *Прим. ред.*] Внушение веры в подлинность происходящего — это, конечно, лишь одна из функций пьесы внутри пьесы. Как подсказывает Элизабет Бернс, существуют и другие функции: служить своеобразным антрактом, предвестием того, что должно произойти, приемом ускорения действия и т. д. См.: Burns E. Theatricality: A study of convention in the theatre and in social life. London: Longmans Group, 1972. P. 44, 48–49).

более отчетливо они понимают, что пьеса внутри пьесы представляет собой одну из сцен спектакля, тем более ясным становится, что сценические персонажи разыгрываются актерами. В то же время не подлежит сомнению, что этих персонажей играют не актеры: это одни персонажи играют других персонажей. Короче говоря, взгляд за сцену дает возможность увериться, будто вы видите закулисную сторону происходящего. Понятно, коль скоро вы увидели все сценическое пространство, в том числе закулисы, вы увидели все целиком и можете не беспокоиться о закреплении фрейма. Однако в тот самый момент, когда вы почувствовали уверенность, вас могут надуть¹.

Перейдем теперь от мира театральных развлечений к эксплуатации наивности инсайдера. Самые показательные примеры — это многообразные мошенничества (*swingles*). Одна из особенностей жульнических игр состоит в том, что надо заставить простофилю поверить, будто он участвует в надувательстве кого-то другого. Мошенники часто обосновывают эту практику рационально, утверждая, что лох (*sucker*) предрасположен к воровству, но суть дела не в этом. Проблема не в предрасположенности к воровству, а в уверенности. Бывает,

¹ С некоторых пор это стали делать и в телерекламе. Например, профессиональный актер разыгрывает рекламную сцену и, якобы завершив эпизод (а камера продолжает держать его в кадре), теперь уже «по-настоящему» занимается смакованием изделия, которое только что рекламировал. Разумеется, это лишь один из способов радио- и телерекламы, посредством которых пытаются эксплуатировать разнообразные фреймы, чтобы создать видимость естественности и (как предполагается) преодолеть сформировавшиеся у скептически настроенной аудитории предубеждения и настороженность. По этой причине все чаще используются детские голоса (по всей вероятности, они кажутся безыскусными и живыми), уличные шумы и иные подобные эффекты. Все направлено на то, чтобы создать впечатление, будто интервьюируемые не куплены: фальстарты, заполнение пауз, отклонения от сюжета, немые сцены, перебиваемая другими голосами речь. Симулируется подлинность естественного разговора; и, в подражание знаменитому радиокомментатору Орсону Уэллсу, вставка коммерческого рекламного клипа какой-нибудь фирмы с целью известить всех о новом продукте попутно разбавляется экстренным сообщением для широкой публики, — тем самым предполагается, что у слушателей поддерживается живой интерес и вера в неподдельность передаваемого. Чем больше слушатели или зрители отказываются верить выразительным деталям, тем больше рекламщики гонятся за ними. То, что получается в результате, — это некий вид совместного загрязнения человеческого взаимодействия, проявление неразберихи, которая распространяется в том числе и усилиями разных «пиарщиков», консультантов политических деятелей по связям с общественностью, а также в намного более меньших масштабах микросоциологией.

что, совершая что-либо незаконное, мы чувствуем, что кого-то одурачиваем, и именно последнее соображение, а не предполагаемая незаконность поступка, пробуждает нашу уверенность.

В примитивных версиях мошенничества сообщники простофили и предполагаемые жертвы обмана одни и те же люди — встретившиеся случайно. В более изощренных версиях создается сложная ролевая дифференциация.

Шестидесятисемилетняя женщина сообщила полиции, что шайка жуликов-гастролеров обманула ее на четыре с половиной тысячи долларов.

Она рассказала, что в прошлый вторник на перекрестке 29-й стрит и Ридж-авеню к ней подошли две женщины с пачкой «найденных» денег и предложили поделить их на троих, если она добавит свою наличность в доказательство «ее честности». Она дала им полторы тысячи долларов.

Детектив Томас Маккаскер сообщил со слов пострадавшей, что эти женщины проводили миссис Хауз до отделения Филадельфийского сберегательного общества на Уолнат-стрит, где та сняла со счета полторы тысячи долларов и отдала им. Они обещали принести ее долю от «найденных» денег к ней домой попозже.

Миссис Хауз ждала вплоть до сегодняшнего дня, когда к ней домой пришли двое мужчин, представились детективами и предложили поймать мошенниц, выманивших у нее деньги. Но при этом они сказали, что на продолжение расследования им нужны деньги.

В итоге все пошли в то же сберегательное отделение, где миссис Хауз сняла еще полторы тысячи долларов. Потом мужчины узнали, что у нее имеется счет и в другом отделении Филадельфийского общества на пересечении Брод-стрит и Оксфорд-стрит. Они убедили ее, что деньги надо держать в одном месте.

Втроем они пошли в отделение на Брод-стрит, где жертва сняла со счета полторы тысячи долларов, и затем вернулись обратно. Двое мужчин, которые любезно сопровождали ее до дома, вручили ей конверт и посоветовали сразу же зайти в отделение и оформить вклад.

Когда миссис Хауз открыла конверт, тот оказался пустым. Мужчины исчезли¹.

¹ The Evening Bulletin (Philadelphia). 1969. May 5. То же издание сообщает об аналогичном мошенничестве («Вдову облапошили второй раз за три недели») в том же городе 30 мая 1973 года. Эти двухэтапные акции обнаруживают удивительное структурное свойство первого этапа аферы: помощники

Аналогичная схема применяется в том случае, когда «служащие банка» звонят вкладчику и просят его помочь в поимке «нечестного кассира». Для этого вкладчика просят сделать вид, будто он забирает свои сбережения. По легенде, деньги, предварительно помеченные, будут временно приняты на ответственное хранение «служащими банка» в качестве вещественного доказательства, уличающего кассира. Иногда деньги отдают¹. В этом плане нет ничего сверхсложного, работает простая словесная формула, побуждающая простофилю делать то, что в других случаях он поостерегся бы делать. Его обманутое доверие — следствие того, что он увлечен мыслью, будто не просто совершает обычные банковские операции, но участвует в каком-то специально организованном заговоре. К тому же предупреждающий об опасности преступления, вероятно, будет исключен из круга потенциальных преступников, поскольку сообщаящий об опасной ситуации привычно определяется как человек, находящийся вне ситуации, о которой он сообщает. Все эти приемы прекрасно работают, о чем свидетельствует пример, относящийся к середине XIX века.

Эти господа [фальшивые участники аукциона], обычно именуемые Питерами Фанками², вызвали немалую озабоченность муниципальных властей в 40–50-е годы XIX века, предпринималось множество безуспешных попыток прекратить торги всякой дрянью и дешევкой, на которых фанки грабили соотечественников на тысячи фунтов ежегодно. Однажды, в 1854 году, мэр Уэстервелт нанял много людей, чтобы они ходили по главной улице с плакатами «Берегись фальшивых аукционов!», но Питеры Фанки отразили эту атаку, разместив такие же предупреждения на собственных витринах³.

жулика получают возможность обратиться к жертве с сообщением о краже и, главное, ворах, что позволяет успешно играть роль детектива и входить в доверие. Все что нужно — это домашний адрес жертвы и хладнокровие. Самая трудная работа была уже выполнена первым жуликом.

¹ О ряде таких афер сообщается в печати. См.: *San Francisco Chronicle*. 1965. February 27.

² Funks — прозвище подручных аукциониста, специально набавляющих цену для разжигания азарта покупателей. — *Прим. ред.*

³ Asbury H. Sucker's progress. New York: Dodd, Mead & Co., 1938. P. 182. Бостонский душитель звонил в дверь и обращался с просьбой к женщине сообщить, не видела ли она подозрительного мужчину, заглядывавшего в окна, и не мог бы ее муж помочь ему в поисках этого типа. Так он получал нужные ему сведения и, кроме того, разумно обосновывал свое появление.

Еще один вариант такого же обмана прослеживается в роли, которую разыгрывает *agent provocateur*¹; хорошо известен и современный опыт взаимодействия полиции и правительственных органов с радикальными движениями. Как уже говорилось, такой агент активно участвует в мелких выступлениях и планировании крупных акций, что обеспечивает ему не только материал для доносов, но и крышу в конспиративной среде, позволяя пользоваться доверием и групповой поддержкой².

Я приводил, можно сказать, классические примеры наивности инсайдера. Этот список можно расширить за счет менее известных форм. В разведывательной работе используется так называемая запасная легенда, то есть фиктивная версия, которую агент может пустить в ход в момент, когда его первоначальная легенда рухнет и любое продолжение ее

См.: Frank G. The Boston strangler. New York: New American Library, 1966. P. 335.

¹ Agent provocateur (франц.) — провокатор. — Прим. ред.

² Здесь воспроизводятся стандартные структурные возможности, описанные в формальной социологии. Примером может служить старая история с Охранным отделением («Охранкой») в России. Когда в 1917 году Временное правительство создало комиссию по расследованию деятельности Охранного отделения, на свет выплыло следующее: «Руководители охранки заявили, что они никогда не поддерживали «провокаций», а те, кого комиссия считает провокаторами, были просто «секретными сотрудниками». Полицейское начальство настаивало, что эти агенты использовались исключительно в целях политической разведки, для сбора сведений о нелегальной политической деятельности, и не получали инструкций принимать активное участие в революционной работе. Однако бывшие агенты охранки признавались на допросах, что любому секретному сотруднику было чрезвычайно трудно более или менее продолжительное время сохранять бездеятельную позицию внутри революционной группы, было необходимо иметь прикрытие, создающее хотя бы видимость активности. Поэтому агенты охранки организовывали покушения, подстрекали к забастовкам и печатали прокламации, призывавшие к кровавой революции. Более того, поскольку агентам Охранного отделения, раскрывшим нелегальную типографию, выплачивали наградные, то полицейские чиновники не считали необычным делом организовать такую типографию самим, на деньги полиции, чтобы впоследствии ее «разоблачить» и претендовать на положенное вознаграждение из полицейских фондов. Так или иначе, охранка систематически подрывала тот самый правопорядок, который была призвана охранять. При фантастическом масштабе провокаций, равно как и других нелепостей, поощряемых политической полицией во время коллапса империи, охранка по сути дела просто использовала рутинную технику оперативно-розыскной деятельности, применяемую во всем мире гражданской полицией при расследовании обычных преступлений». См.: Hingley R. The Russian secret police. New York: Simon and Schuster, 1970. P. 113. Возможно, автор книги опрометчиво представил работу русского Охранного отделения в абсурдном и фантастическом ключе.

бессмысленно¹. В странах, где налоговые махинации считаются высоким искусством, бизнесмены, по некоторым сведениям, могут вести сразу три бухгалтерии: одна для учета реального бизнеса, чтобы знать истинное положение дел; другая предназначена для налогового инспектора; третья — тоже для налоговой инспекции, когда она укрепитесь в своих подозрениях о подтасовке баланса². Аферами чревато даже одно из самых мирных мужских занятий — доставка молочных продуктов. Несвежесть продуктов какой-либо фирмы обнаруживается перед домохозяйкой только для того, чтобы она смогла убедиться в том, что наконец-то получила доступ к надежным сведениям о качестве продуктов³.

Как хорошо инсценированный информационный взрыв может увлечь слушателей и зрителей (это вполне удалось «диктору» в радиопередаче «Война миров»)⁴, так он может сформировать уверенность, будто человек, переживший крушение фрейма, уже не в состоянии притворяться и лицемерить, иначе он не казался бы таким сломленным. Этим же объясняется и продуманная стратегия потери самообладания и контроля над собой при рассмотрении арбитражного дела или согласовании коллективного договора. (Перекрестные допросы, проводимые «добрым» и «злым» следователями, содержат специфическую версию наивного инсайдера.) Возможно, этим обусловлена особенность официальных общественных мероприятий (social occasions): когда люди собираются вместе при всех регалиях и держат себя с надлежащей помпезностью, неизбежно воспроизводятся действия за рамками установленной сцены — некоторые присутствующие обходятся друг с другом по-прежнему без церемоний, и в совокупности все это порождает уверенность, что, хотя официальные мероприятия обычно отдают фальшью, вот это мероприятие не фальшивое.

¹ Pinto O. Spy-catcher. New York: Harper & Brothers, 1952. P. 42–43.

² Из статьи о налоговых аферах в Испании: San Francisco Chronicle. 1966. 20 February.

³ Bigus O.E. The milkman and His customer: A cultivated relationship // Urban Life and Culture. 1972. Vol. 1. P. 149–150.

⁴ Утром 30 октября 1938 года миллионы американцев услышали по радио о вторжении марсиан. Передачу «Война миров» вел знаменитый актер Орсон Уэллс. Началась паника. Это был психологический эксперимент, поставленный П. Лазарсфельдом, Ф. Стэнтоном и Х. Кэнтрилом. Результаты эксперимента изложены в монографии: Cantril H. The invasion from Mars; A study in the psychology of panic / With the complete script of Orson Welles broadcast; With the assistance of H. Gaudet, H. Herzog. Princeton, Princeton University Press, 1940. — Прим. ред.

5. *Фальшивые связи*. Выше было показано, что фундаментальное свойство опыта таково, что дела и слова сохраняют связь с их источником, и обычно эта связь воспринимается нами как нечто такое, что само собой разумеется, обеспечивается контекстом действия и гарантирует закрепление деятельности (anchoring of activity). Любопытно заметить, что, хотя это свойство опыта часто пытаются нарушать — понарошку (например, можно изменять голос, звоня своему другу по телефону), серьезные нарушения такого рода, по всей вероятности, встречаются редко, например «проделки» (pranks) во время президентских кампаний 1968-го и 1972 годов оказываются скорее исключениями из правила¹. Это дело не новое, особенно для тех, кто причастен к революционным движениям. Когда одна из партий подвергается жестоким преследованиям, которые потенциально пробуждают сочувствие общественности и осуждение предполагаемых гонителей, возникает вопрос, а не могла ли сама жертва организовать преследования. Ведь преследуемые движения чаще всего разделены на фракции, и интересы отдельных фракций значительно различаются. Труднее понять, насколько сильно зависит повседневная жизнь от неосмотрительной веры в связанность мира, а следовательно, от риска разрушения связей и нарастания чувства тревожности. Здесь открываются возможности для «балканизации» жизни.

6. *Ловушки в структуре фрейма (frame traps)*. Когда человека неправильно поняли и другие неверно интерпретируют его слова и действия, он, по всей вероятности, должен исправиться или объясниться. Это меняет ситуацию. Когда же человек ошибается в определении мира по каким-то иным причинам, надо ждать коррекций со стороны окружающих. Переструктурирование восприятия может потребоваться и в том случае, когда

¹ Насколько известно, обе партии использовали следующие приемы: рассылались приглашения на собрания с выпивкой и закуской, которые никогда не планировалось проводить; на обеды, устраиваемые для сбора средств в фонд партии, официальных гостей привозили в лимузинах, а на обедах кроме них никто не присутствовал; противники какого-либо кандидата нанимали людей, которые учиняли из ряда вон выходящие бесчинства якобы в его поддержку; демонстранты, не имевшие никакого отношения к данной партии, выходили на улицу с плакатами, обнаруживающими внутрипартийные раздоры; публиковались вредные материалы от имени несуществующих организаций, якобы представляющих экстремистское крыло политического противника; журналистские удостоверения использовались в качестве прикрытия для шпионажа; посредством поддельных подписей, краденых бланков и фальшивых пресс-релизов разжигались внутренние конфликты в партии политического противника.

обнаружен обман, причем обман может быть установлен самим обманутым, признан обманщиком или разоблачен третьей стороной. Все эти операции помогают прояснить фрейм. Я должен особо отметить, что мир может быть организован (преднамеренно или по умолчанию) таким образом, что ложные взгляды, как бы они ни возникли, будут постоянно подтверждаться новыми и новыми свидетельствами и каждая попытка исправить ситуацию будет возвращать нас к исходному положению дел, тогда человек обнаруживает, что попал в ловушку, из которой не вырваться.

Понятие ловушки-фрейма принято пояснять шуточным вопросом: «Перестали ли вы бить свою жену?» Более поучительна следующая история, в которой четко отображена практическая реализация фрейма ресторанного мошенника и шулера по имени Мейджор Клэнси.

Однажды Клэнси заходит в магазин суконщика во дворе церкви Святого Павла, набирает очень много сукна, чтобы сшить новые ливреи, все это переносят в его карету, он говорит суконщику, что сейчас у него не хватает денег, чтобы расплатиться, но если он пошлет с ним одного из своих подмастерьев, он расплатится дома. Мейджор отъезжает, молодой подмастерье следует за его каретой — он не знает места назначения. Но мошенник вместо своей квартиры направляется в цирюльню, поднимается наверх постричься и побриться и после бритья дает цирюльнику пять шиллингов с такими словами: не думайте, мол, что я даю вам так много только за ваши труды брадобрея; нет, у меня есть для вас более серьезное дело, которое прошу выполнить со всем возможным усердием и прилежанием, за это вы будете щедро вознаграждены. Дело вот в чем. Как только я уйду, вы позовите наверх молодого человека, который ждет меня внизу. Он чересчур стыдлив, и вам вряд ли удастся убедить его признаться в своей дурной болезни, пока вы не принудите его силой. Поэтому зайдите с ним в строжайшем уединении и осмотрите его, и если вы найдете, как я подозреваю, что с ним не все ладно, вы должны применить такие лекарства для его выздоровления, какие сочтете нужными, а я хорошо вам заплачу за хлопоты. Хирург-цирюльник обещает позаботиться о парне, а Мейджор выходит к карете и предлагает подмастерью пойти с цирюльником, который, мол, уладит его дело. Молодой человек шаркает ножкой, кланяется и идет с цирюльником, который приводит его в комнату, запирает дверь и начинает читать проповедь в том духе, что каким же надо быть болваном, чтобы распутничать так рано. Парень думает, что собеседник спятил и краснеет до ушей. «Ну-ну, — говорит на это цирюльник, — твоя притворная скромность не поможет тебе от-

вертеться, твой хозяин рассказал мне о твоих штучках, и я тебя осмотрую». Бедный малый доходит до мысли, что цирюльник одержим дьяволом, пытается спросить, в чем дело, чего от него хотят, объясняет, что он пришел просто получить хозяйские деньги за сукно. Цирюльник твердит, что выполняет указы его хозяина и доберется до его «сифона» и раз уж его наняли лечить, то он исполнит свой долг. Парень клянется и божится, что у него нет сифилиса, что его настоящий хозяин живет на подворье церкви Святого Павла и послал его с джентльменом, который зашел побриться, чтобы получить деньги за проданное сукно. Все это не сбивает цирюльника с курса: он должен установить истину и он осмотрит больного во что бы то ни стало. Диспут закончился потасовкой. Но цирюльник был более тяжел и здоров по сравнению с пациентом, в конце концов ему удалось стянуть с того штаны и осмотреть. При обследовании он нашел парня чистым и здоровым как в первый день творения. Цирюльник удовлетворился тем, что сделал свое дело. Но бедный парень, оскорбленный таким обращением, в расстроенных чувствах вернулся к своему хозяину и рассказал ему всю историю, как вместо денег он получил хорошую трепку и долгий прием у лекаря-цирюльника, который осматрел его в поисках сифилиса. Хозяину, который и сам не знал, как быть в такой ситуации, не оставалось ничего другого, как посмеяться над этим случаем и смириться с потерей¹.

Этот случай, хотя и вызывает сомнения, показывает, каким образом протесты против ложной трактовки ситуации только убеждают адресатов в правильности именно такой трактовки. Аналогичным образом действует убеждение в душевном помешательстве, и здесь протесты квалифицируются как симптомы. В более деликатном варианте несогласие пациента с толкованием болезни, предлагаемым (явно или неявно) терапевтом, может быть прочитано последним как сопротивление — психическая особенность, которая обуславливает чудесное превращение словесного несогласия с терапевтом в доказательство его правоты². По сути, в повседневном поведении проявляется та же тенденция: как правило, образ, приписываемый нами другому, позволяет не считаться с его несогласием и иными формами выражения взглядов, его мнение ин-

¹ Lucas T. *Lives of the gamesters (1714)* // *Games and gamesters of the Restoration*. London: George Routledge and Sons, 1930. P. 135–136.

² В художественной литературе имеется множество сюжетов, созданных вокруг темы ловушек; есть интересная статья о том, как два психотерапевта лечили друг друга и у каждого из них оставалось впечатление, что он лечит, а не его лечат. См.: Kaiser H. *Emergency: Seven dialogues reflecting the essence of psychotherapy in an extreme adventure* // *Psychiatry*. 1962. Vol. 25. P. 97–118.

терпретируется как априорное «что и следует ожидать». Так возникают самоподтверждающиеся интерпретативные категории. Поистине, в подобных случаях мы имеем дело с сюжетом сказки о девочке, у которой при каждом слове изо рта выскакивали жабы¹: каждое новое объяснение только обнаруживает то, от чего пытаются откеститься.

Переработка негативного опыта в некоторых областях искусства, подробно рассмотренная в последней главе, содержит много материалов о ловушках в структуре фрейма. Здесь нужно сделать два предварительных замечания. Во-первых, критики всегда могут сказать, что любое произведение искусства, которое сегодня считается полностью признанным и выдающимся, лет десять назад яростно отрицалось как вообще искусство. Искусствоведы хорошо осведомлены о таких противоречивых оценках. Во-вторых, участие в выставках, спектаклях и других публичных презентациях произведений искусства определенно требует мобилизации ресурсов и ожиданий особых впечатлений. С учетом этих двух оговорок можно показать, что ценители искусства сами могут оказаться в замешательстве, когда встанут перед необходимостью публично определить свое отношение к тому, что кажется им бессмыслицей. Они должны сформулировать свое мнение в ситуации, где нет определенности в эстетическом неприятии произведения, поэтому для уверенности вынуждены обнаруживать свои сомнения перед самими собой. Полностью отдавшись спектаклю, они становятся заложниками игры, смысл которой поучителен хотя бы тем, что, избрав подобный путь, можно влипнуть куда угодно.

Джон Саймон задает такой вопрос в рецензии на «пьесу» Питера Хандке² «Переправа через озеро Констанс»: «Когда пьеса становится не пьесой, а надувательством? Когда так называемое произведение искусства на самом деле не произведение искусства, а трюкачество, мистификация, бессмысленная игра, мошенничество?»³ Ответ, я думаю, содержит еще один вопрос. Если музыка состоит из хаотично подобранных звуков, а художества Энди Уорхола⁴ часто воспринимаются

¹ Образ заимствован, по всей вероятности, из сказки Якоба Гримма «Три человечка в лесу». — *Прим. ред.*

² Хандке Питер (р. 1942) — австрийский писатель и драматург, неоавангардист. — *Прим. ред.*

³ Simon J. Fraud by audience participation // New York Magazine. 1972. January 31.

⁴ Уорхол Энди (1928–1987) — американский художник, дизайнер и писатель. — *Прим. ред.*

всерьез, то как и что должно быть исполнено в концертном зале, изображено на полотне или, в случае Хандке, представлено в театральном спектакле, чтобы убедить зрителя и слушателя в том, что их морочили, надували, обманывали? Разве не безнадежна, почти по определению, эта задача?

При преобразовании опыта в форму, именуемую проверкой или испытанием, обнаруживается источник еще одного вида ловушек. Любая теория, толкующая о том, что должно происходить в мире сегодня или в будущем, может воспроизводиться вопреки всем опровержениям, поскольку все не согласующиеся с теорией факты рассматриваются попросту как испытание действующего индивида, некое средство, используемое высшими инстанциями для проверки его соответствия тому, что с ним происходит. Так Бог испытывал Иова, нарушая ход событий в мире во исполнение пророчества, что Иов при любых несчастьях не утратит веры, а после получения доказательств свершилось все, чего заслуживал Иов. Но если хотя бы однажды игра приняла такой оборот, почему бы каждому Иову не рассматривать свои несчастья как испытание. Во всяком случае, это смахивает на то, как миссис Китч и ее приверженцы ожидали конца света и объясняли неудачные предсказания «подготовкой», «репетицией», проверкой готовности избранных войти в Царство Небесное¹. Если испытание выдерживается, тест срабатывает, в дело вступают другие таинственные силы, которые приводят картину мира в согласованный вид, — эта мысль имеется у Сервантеса, в описании боя с ветряными мельницами.

— Ах ты, господи! — воскликнул Санчо. — Не говорил ли я вашей светлости, чтобы вы были осторожнее и что это всего-навсего ветряные мельницы? Их никто бы не спутал, разве тот, у кого ветряные мельницы кружатся в голове.

— Помолчи, друг Санчо, — сказал Дон Кихот. — Должно заметить, что нет ничего изменчивее военных обстоятельств. К тому же, я полагаю, и не без основания, что мудрый Фрестон, тот самый, который похитил у меня книги вместе с помещением, превратил великанов в ветряные мельницы, дабы лишить меня плодов победы, — так он меня ненавидит. Но рано или поздно злые его чары не устоят перед силою моего меча².

¹ Festinger L., Riecken H. W., Schachter S. When prophecy fails. New York: Harper & Row, 1964. P. 148, 153.

² Русский перевод: Сервантес М. Дон Кихот // Сервантес М. Собр. соч. в пяти томах. Т. 1. М.: Изд-во «Правда», 1961. С. 106. — *Прим. ред.*

На этом примере ясно видно, что избавиться от связи с реальностью могут только действия и события, но не слова. Имеются и другие примеры. Например, в определенных условиях атакующие и обороняющиеся избирают во многом одинаковые схемы поведения, при этом одна из сторон может легко ошибиться в истолковании действий другой стороны и волей-неволей продолжать ошибаться, поскольку каждое оборонительное действие будет восприниматься как нападение.

Сегодня какое-то время казалось, что полиции удалось задержать подозреваемого в недавней серии ограблений инкассаторов.

Бдительный водитель одной из машин заметил следовавший за ним автомобиль и сообщил об этом полиции.

Полиция задержала подозрительного человека, управлявшего автомобилем.

Была получена информация об оружии, найденном в автомобиле.

Хотя это было так, водитель имел разрешение на ношение оружия. Потом полиция сообщила, что это был частный детектив, нанятый службой инкассации для сопровождения перевозок¹.

В самом деле, охранники в определенных условиях могут ошибочно воспринять действия друг друга и оказаться в положении противников.

Вчера рано утром в Пало-Альто владелец ресторана и помощник шерифа вступили в перестрелку друг с другом — каждый из них принял другого за грабителя.

Помощник шерифа Юджин Бокланд, двадцати семи лет, получил легкое ранение в руку, владелец ресторана Хенри Мора, пятидесяти двух лет, не пострадал.

Они зашли в ресторан на Ралмер-стрит почти одновременно, когда сработала охранная сигнализация.

Мора, думая, что Бокланд и есть грабитель, криком приказал ему лечь на землю. Голос Мора утонул в шуме дорожного движения, и Бокланд не выполнил команду.

Затем последовал залп из дробовика Мора и ответный огонь помощника шерифа.

Перестрелка закончилась, когда на место прибыли еще два помощника шерифа и разоружили обоих стрелков².

Здесь присутствует нечто большее, чем искажение фрейма: одно неверно толкуемое действие порождается другим неверно

¹ Boston Traveler. 1966. October 24.

² San Francisco Chronicle. 1965. March 17.

толкуемым действием; после того как происходит первый контакт, каждая ответная реакция может лишь подкреплять недоумение.

Отсутствие криков и сигналов тревоги — специальных средств предупреждения об опасности — обычно дает основания считать, что ничего не происходит, тем самым создаются особые проблемы в распознавании фреймов. Полагаясь на систему охранной или аварийной сигнализации, человек может потерять бдительность по отношению к ситуациям, когда сигнала тревоги нет. Поступая таким образом, он подвергает себя новой опасности. Но и наличие тревожных сигналов порождает еще более глубокие проблемы распознавания фреймов. Тема ложной тревоги, частых воплей «Волк! Волк!» до появления настоящего волка заключает в себе вопрос: если индивид имеет возможность подавать сигнал тревоги всякий раз, когда считает это нужным, тогда поднять тревогу можно и в шутку. А если тревога рассматривается как нечто такое, с чем можно шутить, то нельзя поднять никакой реальной тревоги, а только тревогу, воспринимаемую как реальную. Несерьезность намерений не является единственной ловушкой, в других преобразованиях опыта происходит то же самое.

Вчера рано утром из магазина на 47-й улице украдены ювелирные изделия на сумму около 250 тысяч долларов. Кража произошла несмотря на то, что сработал сигнал тревоги и в это время на улице дежурил охранник от «Службы безопасности Холмса».

Охранник, которого отправили на пост в 4 часа 7 минут утра, оставался на своем посту до 8 часов, поскольку сигнал тревоги сработал второй раз, в это время появился человек из соседнего заведения и закричал: «Эй, здесь полиция! Вас ограбили».

Первый сигнал тревоги поступил в 3 часа 15 минут, когда сработала охранная сигнализация. Люди Холмса моментально отреагировали, но не заметили ничего подозрительного — двери хранилища были заперты.

Они не могли видеть квадратной дыры в покрытой штукатуркой восьмидюймовой стене из бетонных блоков, отделяющей хранилище магазина от ресторана «Вилла нова»

Когда сигнал тревоги прозвучал второй раз после 4 часов утра, патруль снова обследовал двери хранилища и опять ничего не обнаружилось. Решив, что сигнализация неисправна, служба безопасности вызвала по телефону ремонтника и поставила охранника перед магазином¹.

¹ The New York Times. 1969. April 5.

Часто источник ловушек связан как с подозрительной, так и нормальной внешностью людей. Не подлежит сомнению, что индивид постоянно контролирует обстановку, всем своим видом стараясь продемонстрировать безвредность и неопасность для других. В то же время люди, способные причинить ему вред, маскируют свою враждебность под такими же обличьями. Когда человек привыкает подозревать всех, он начинает с подозрением относиться к тому, что обыкновенно не вызывает никакого беспокойства. И чем больше подозреваемые стараются показать, что не намерены причинить вреда, тем больше им приходится прибегать к внешним выражениям миролюбия, также вызывающим подозрения¹.

VI

Я рассмотрел некоторые обстоятельства, при которых понимание происходящего расплывается и теряет очертания; те же обстоятельства сопровождают разрушение фрейма другого человека. Я не собирался систематизировать сведения о том, как одурачить ближнего, наоборот, моя цель состояла в том, чтобы исследовать процесс образования и разрушения фреймов. Я хотел бы рассмотреть некоторые дополнительные проблемы, касающиеся определения фрейма, и заложенные в его структуре источники искажений.

1. Рассмотрим приемы и ключи, которые используют романисты и драматурги в своих художественных построениях, по-видимому, весьма склонные к закручиванию сюжета и изощренным выдумкам. При этом используются обманные фреймы. Ничего удивительного. Как только определяется фрагмент опыта, можно одним-двумя штрихами придать ему целостные очертания, в том числе оберегающие его от сомнений. Здесь можно многого добиться посредством хитроумного поворота темы — в том числе достигается совершенно новое видение всей совокупности событий. (Справедливости ради надо заметить, что публика может и не понять подобные смены точек зрения; если зритель знает, что происходит «в действительности», ему, по всей вероятности, не доставит удовольствия снова

¹ Организованную версию этого феномена (организованную в том смысле, что ловушка здесь неизбежна) представляет собой «дилемма заключенного» в теории игр: при заданной матрице наказаний и поощрений участники игры не в состоянии достигнуть соглашения между собой и со следствием, чтобы оптимизировать благоприятный исход.

разгадывать интригу.) Все сказанное, я думаю, относится к искажениям фреймов повседневного опыта в целом.

Я уже останавливался на том, что люди, крайне подозрительно относящиеся к окружающим, сосредоточивают наше внимание на искажениях опыта, ибо то, что кажется совершенно естественным, может быть подвергнуто сомнению на тех же основаниях. Постоянная озабоченность параноика по поводу несуществующих опасностей проистекает вовсе не из его намерений, она коренится в самой природе фреймов и сцен, подлежащих преобразованию. Все, что ненормальный человек привносит в определение ситуации, не может служить достаточным основанием для его подозрений. Отсюда также следует, что все мы немного причастны к вещам, доводящим до сумасшествия.

2. Важно учитывать, что возможность выражения определенного фрагмента опыта в структурно трансформированном виде обеспечивает фрейм для понимания нашего интереса к мимолетным, быстро изменяющимся чувствам и настроениям. Мы придаем большое значение внешним проявлениям (знакам) виновности, сдерживаемого смеха, смущения и скрытности и делаем это не потому, что сами по себе эти чувства несущественны. Знаковые проявления человеческих чувств свидетельствуют о небезопасности повседневного мира, во всяком случае о том, что некоторые люди создают для себя особые миры или испытывают страх перед внешней реальностью. Мимолетные выражения чувств важны прежде всего потому, что они обнаруживают двойственность повседневного мира: заданная в восприятии фактичность всегда может оказаться иной — возможно, мы плохо представляем себе сложность и многослойность явлений. Знаки внутренних состояний поддерживают наше восприятие другого человека и помогают другому человеку воспринимать нас.

В свете сказанного быть «естественным» значит не просто казаться непринужденным, но действовать таким образом, чтобы убедить других в том, что наблюдаемый фрейм соответствует фрейму реальному. В функциональном смысле речь идет об искренности и непосредственности поведения. Когда мы имеем дело с некомпетентным человеком, трудно удержаться от смеха при виде его ухищрений; общаясь с сумасшедшим, приходится прилагать усилия, чтобы не обнаружить своего страха; в полицейском участке мы стараемся преодолеть чувство вины, — во всех этих случаях мы проявляем не собствен-

ные личностные качества, а фреймы, которые поддерживались самой ситуацией. Эти эмоции и реакции имеют лишь опосредованное, косвенное отношение к конкретным людям, в основном они относятся к фреймам, и понять их можно только в терминах фрейма. Отсюда следует, что подозрение часто содержит в себе сомнение не в одном явлении, а в нескольких, подозревать — значит ставить под вопрос весь фрейм событий. Подозрительное событие можно уверенно определить не как отклонение от нормальной, безопасной ситуации, а как несоответствие ее успешным толкованиям, гарантирующим безопасность действий. Подозрение является, по-видимому, универсальной и фундаментальной структурообразующей компонентой социальной жизни, и анализ феномена подозрения — один из наиболее плодотворных подходов к пониманию фреймов, лежащих в основе смысловых миров (*realms of meaning*), включая повседневную реальность.

3. С трансформацией человеческих чувств непосредственно связана другая проблема. Так же как разного рода ухищрения, направленные на искажение или сокрытие истинного положения дел, обнаруживают «подлинные» факты, а поступающий таким образом так или иначе вызывает подозрение и недоверие к себе (что, собственно, он и старался предотвратить), существует возможность сообщать что-либо в туманной, завуалированной манере, посредством намеков и умножения смыслов. Тщательно отбирая слова, следя за интонацией и правильно расставляя акценты, человек может сформулировать свою мысль таким образом, чтобы при необходимости отречься от сказанного. Все это хорошо известно, следует только учитывать высокую вероятность двойной схемы речевого поведения, обусловленной неоспоримой практической гибкостью фреймов. Если говорящий намекает на серьезные обстоятельства, сохраняя при этом невинный вид, а реципиент ясно понимает, о чем идет речь, то последний должен уметь воспринимать одновременно несколько смыслов, из которых фактически существует один-единственный, соответственно говорящий должен опасаться, правильно ли поняты его намеки. Примеры такого поведения отчетливо видны в поведении душевнобольных.

Во время часовой беседы с двадцатичетырехлетней пациенткой, страдающей шизофренией, я не мог избавиться от замешательства и ощущения нереальности происходящего, когда она с маниакальным воодушевлением читала мне правила японской игры «го». Она ухитрялась находить скрытое значение почти в каждом

слове, более того в каждом слоге, при этом значительно поглядывая на меня с насмешливой улыбкой, как бы убеждаясь, что я понимаю тайные смыслы, находимые ею в тексте. Затем я понял (и это на какое-то время сбило меня с толку), насколько запуганной, недоверчиво-подозрительной и одинокой была эта женщина. То, как она вела себя, было очень похоже на эпизоды из ее детства, когда мать водила ее в кино и постоянно командовала: «Думай!» и эту команду пациентка воспринимала (я думаю, правильно) как материнский приказ проникнуть в тот особый смысл, какой мать (судя по методам воспитания дочери, личность явно психопатического склада) находила в кинокартине¹.

Еще раз отметим, что идеи, указывающие на скрытый смысл, сопряжены с действиями и мотивами, которые, по-видимому, более подвержены ошибочным прочтениям, чем слова. Человек может не только усмотреть свою причастность к тому, что на самом деле не имеет к нему никакого отношения, но и истолковать внешнюю форму и содержание действия как зашифрованное послание; по всей видимости, во всем мире не найдется такой примитивной и тривиальной вещи, которые не могли бы быть истолкованы как содержащие в себе потаенные знаки. Непреодолимая приверженность связыванию несвязанных вещей была в полной мере присуща Августу Стриндбергу².

Он пытался сосредоточиться и собрать свои мысли одинокими прогулками по улочкам Монпарнаса. Во время прогулок он везде и во всем находил какие-то знаки. «Вещи, которым прежде обычно не доставало осмысленности, теперь привлекли меня», — говорил он. Цветы в Люксембургском саду, казалось, кланялись ему, иногда приветливо, иногда предостерегающе. Облака с обилием животных предвещали зловещие события. Статуи пристально глядели на него, пытаясь что-то сказать. Обрывки бумаги в сточных канавах заключали в себе слова, которые он пытался сложить в связное повествование. Книги, которые он находил в уличных киосках и на развалах, казалось, специально «поджидали» его. Рисунок, вытисненный на кожаной обложке одной из них, похоже, что-то пророчил ему, и когда он открыл эту книгу, крошечная щепочка указала на нужное предложение. Прутья на земле складывались в начертания инициалов человека, который, как он боялся, преследовал его с намерением убить. Несвязан-

¹ Searles H. Collected papers on schizophrenia and related subjects. New York: New York University Press, 1965. P. 274–275.

² Стриндберг Юхан Август (1849–1912) — шведский писатель и драматург, один из основателей «театра абсурда». — *Прим. ред.*

ные, на первый взгляд, газетные новости оказывались связанными с его внутренними заботами и тревогами. Повсюду были рассеяны необходимые ему послания¹.

4. Следует упомянуть и другие искажения фреймов. Из повседневного опыта известно, что индивид либо спонтанно вытягивается (с разной интенсивностью) в сценическое действие, либо посредством его фабрикации полностью выходит за рамки сцены. Но существуют и другие возможности. К примеру, человек может оказаться не в ладах с происходящим, поскольку в качестве единственно приемлемой для себя схемы действия он рассматривает нечто такое, что ему недоступно, не поддается фабрикации, зато естественно и непринужденно открывается другим. Следуя таким путем, он может психологически загнать себя в угол, стать чуждым миру окружающих его людей.

Самые поразительные примеры искажений фрейма обнаруживаются в революционные периоды религиозной или политической экзальтации, когда апокалиптические провозвестия о судьбах мира выбивают верующих из привычной колеи. Фестингер изучал случай некоего Боба Истмана, одного из приверженцев культа «конца света», «недоучившегося студента со специализацией в области управления образованием».

Истмен посещал каждое собрание «Взыскующих спасения» и проводил много времени в доме Армстронга. Он перестал курить, пить, ругаться, отказался от «других грубых привычек» и скоро стал одним из самых ревностных и серьезных последователей движения.

Он узнал «кем он был в Библии» и много размышлял над тем, как найти родственную душу. Он был знатоком библейского повествования о Всемирном потопе, мог цитировать его по памяти и неукоснительно верил в него. Более того, в ожидании потопа он полностью изменил свою жизнь. Он не только отрекся от земных удовольствий, дабы усилить возвышенный религиозный трепет в душе, но, как он заявлял несколько раз, постепенно «порывал все земные связи» и часто повторял, что в декабре он уже был «готов уйти незамедлительно». Он продолжал посещать занятия, но делал это, по его же словам, только для того, чтобы

¹ Burnham D.L. Strindberg's inferno and Sullivan's «Extravasation of Meaning» // Contemporary Psychoanalysis. 1973. Vol. 9. P. 191-192. Полезные иллюстрации нарушений связности явлений можно найти у Клиффорда Бирса: Beers C.W. A mind that found itself. New York: Longmans, Green & Co., 1908. P. 22-23, 24-26, 52, 54-55, 64, 70-72.

сохранить видимость нормального человека и не сеять паники среди товарищей, которая несомненно возникла бы, если б он бросил все сразу. Он прекратил заниматься учебными предметами и все свободное время посвящал «урокам», хотя у него не было никаких сомнений, что он провалит экзамены по нескольким курсам.

Он распродал часть своего имущества, оцененного им достаточно дорого, чтобы выручить деньги для уплаты долгов. Он потратил все свои каникулы в праздник Дня Благодарения на то, чтобы «завершить свои дела» и «проститься» с родителями и друзьями. Однако он не продал автомобиль, так как думал, что тот будет полезным средством передвижения для него и других верующих в «последние дни»¹.

Второй пример заимствован мной из газеты.

Продавец автомобилей из Сан-Франциско, уверовавший, что конец мира может наступить в любой момент, буквально пустил по ветру «мирские блага» (220 долларов наличными).

Полиция города Виста-Пойнт сообщила о Милтоне Эдвине Хейзе (младшем), который, объявив себя Иеговой, выбросил два чека на сто и двадцать долларов.

Немного позже Хейз был остановлен полицией за превышение скорости и проезд на запрещающий знак при повороте к Саусалито через северный въезд моста Золотые ворота.

Дежуривший на Калифорнийском шоссе инспектор Ньютон Принс сообщил, что этот долговязый водитель после задержания изрек: «Бог открыл мне, что сегодня же мир погибнет. Я отпускаю все мирское и суетное по водам. Я готовлюсь к встрече с Создателем»².

Это заявление представляет собой сниженную современную версию поучения в Первом послании апостола Павла к коринфянам (7: 29–31).

Я вам сказываю, братия: время уже коротко, так что имеющие жен должны быть, как не имеющие; и плачущие, как не плачущие; и радующиеся, как не радующиеся; и покупающие, как не приобретающие; и пользующиеся миром сим, как не пользующиеся; ибо проходит образ мира сего³.

¹ Festinger L., Riecken H.W., Schachter S. Op. cit. P. 78. Молодые люди, которые уже «призваны» и ожидают своего отбытия в мир иной, сходным образом закругляют свои дела и исполняют некоторые рутинные формальности, то есть делают все, что положено соблюдать в обычных ситуациях. Но это «заключение в скобки» безусловно является действием, санкционированным религиозной общиной.

² San Francisco Chronicle. 1965. August 27.

³ Цитата сверена по синодальному переводу: Библия. М.: Издательство Московской Патриархии, 1988. С. 1250. — *Прим. ред.*

В несколько меньшем масштабе мы сталкиваемся с горячей верой в политические заговоры и в «истинный» смысл политических событий. Пример того — объяснение Великой французской революции как результата заговора небольшой кучки франкмасонов¹.

Причудливая фантастичность религиозного или политического сознания не является необходимым следствием эффекта заключения в скобки. Так, во время Кубинского кризиса² некоторые американцы бежали из городских центров и предположительно от городского образа жизни, точно так же, как они делали это при сообщениях о выпадении радиоактивных осадков и других угрозах радиоактивного заражения. Попытки разубедить их или иным образом воспрепятствовать им, как правило, безуспешны, за это не стоит даже браться. Причина не в том, что логика их рассуждений несостоятельна, а в том, что порочна сама готовность заключить в скобки всю гражданскую жизнь и унифицировать свои действия в соответствии с требованиями фрейма. То, в чем мы должны находить смысл существования, превращается в изображение.

Равным образом не следует ограничивать проблему потенциальными или реальными кризисами в общественной жизни. Посмотрим на неурядицы, возникающие в повседневной реальности, например в семье, и связанное с ними «заключение в скобки» того, что образует домашний круг.

Дорогая Эбби! Мне и мужу давно полюбилась ваша колонка в газете. Возможно, теперь это единственное, что нас с ним объединяет. После шести лет замужней жизни с прекрасным специалистом, доктором медицины, я пришла вот к такому итогу. Моя проблема не в том, как спасти наш брак, а в том, как выйти из него с наименьшими потерями для мужа и двух моих дорогих невинных детей — обоим меньше пяти лет. Ничего другого не остается, так как мужа и меня ничто больше не связывает по-настоящему, у нас нет ни физических, ни духовных отношений. Он добрый, но собственник по природе и бесчувственный. Он прилежный работник и кормилец семьи, но он скучен и неинтересен. Я испробовала все — от отдыха вдвоем до новых хобби, — чтобы

¹ Этот вопрос рассмотрен Э. Шилзом. См.: Shils E. The fascination of secrecy: The conspiratorial conception of society // The torment of secrecy. Glencoe (Ill.): The Free Press, 1956. P. 27–33.

² Кубинский (Карибский) кризис — сложившаяся в октябре 1962 года угроза ракетно-ядерной войны между СССР и США в связи с размещением советских ракет на Кубе. Кризис был преодолен посредством прямых переговоров Н.С. Хрущева и Дж. Кеннеди. — *Прим. ред.*

вернуть назад былые чувства, но у нас ничего не получилось. Я несчастна, мне надоело так жить. Муж думает, у нас все просто прекрасно, но я больше не в состоянии выносить эту унылую, монотонную жизнь, словно нам пятьдесят, а не тридцать пять лет. Как я могу достучаться до него и заставить его понять меня, пока я еще не обратилась к адвокату?¹

Ясно, что фреймы повседневного опыта имеют непосредственное отношение к психиатрическим проблемам депрессии и мании. Хотя мы обычно настраиваемся на то, что индивид будет играть многие сцены в присущем только ему, неподражаемом стиле, мы в то же время требуем, чтобы он существенным образом менял свое поведение от сцены к сцене в соответствии с выражаемыми им чувствами. Депрессии и мании обычно приписываются тем, кто не соблюдает правила выражения эмоций и с завидным упорством разыгрывает различные сцены так, как если бы они порождали один и тот же эмоциональный отклик. Кое-что из этого объясняется фреймами: человек может относить к одной и той же сцене то, что рассматривается другими в качестве разных сцен; он может заключать в скобки продолжительный отрезок деятельности, размещая в одном и том же фрейме жизненный материал, который другие люди дифференцируют для того, чтобы менять фреймы своего поведения. Во всех этих случаях человек производит впечатление страдающего манией или депрессией. Но причина отклонений (в некоторой степени) связана не с его настроением, а с фреймированием происходящего.

VII

Перейдем к заключительным комментариям, касающимся искажений фреймов. Можно ли, учитывая возможности анализа фреймов, компенсировать дезорганизацию мира? Можно ли исправить восприятие мира у каждого человека? Существует ли такая когнитивная организация мира, которая позволяет корректировать наши ошибки, разоблачать обманы, преодолевать заблуждения, и если существует, то как достичь наилучшего результата в исправлении искажений?

¹ San Francisco Chronicle. 1966. March 17. Оригинальные применения сценических скобок можно найти в романе Джоан Дидион «Бери как есть»*, где рассказывается о профессиональных голливудских актерах, которые говорят театральным языком в домашней обстановке.

* Дидион Джоан (р. 1934) — американская писательница, журналистка, сценарист. — *Прим. ред.*

Ответ на эти вопросы, по всей вероятности, следует искать в пересмотре проблемы преобразования. Как уже утверждалось, самая стойкая реальность поддается систематическому изменению, лишь бы подобрать к ней соответствующий ключ. Перевернем проблему с ног на голову: если мы хотим покончить с искажениями в восприятии мира, особенно мира повседневности, давайте посмотрим, каким образом можно переключить деятельность, перевести ее в другой план. Такая постановка вопроса ведет нас к пониманию того, что для преобразования деятельности необходимо установить способ ее постепенного систематического изменения. Нужна своего рода инфраструктура, то есть типизация (patterning) деятельности, воспроизводимая в поведении структурная формула. Как только установлена постоянно повторяющаяся схема, можно изменить или переделать сопутствующие ей обстоятельства. В свою очередь, эти изменения вызовут цепную реакцию систематических преобразований в поведении участников взаимодействия, а прежнее смысловое содержание действий уйдет на второй план.

Рассматриваемые здесь беды специфичны тем, что принадлежат исключительно сфере действия индивида, при этом физические условия действия не имеют значения. Единственное ограничение состоит в том, чтобы другие участники ситуации были вынуждены так или иначе общаться с ним.

Возьмем, например, затруднения физического и культурного порядка, присущие форме межличностной коммуникации: шепелявость, пришепетывание, брызганье слюной, гримасы, тяжелый взгляд, «вульгарный акцент» и т. д. Подобные дефекты действуют на инфраструктурном уровне, они по-своему градуируют ситуацию, здесь каждое слово или взгляд заново создают проблему в межличностном общении, можно сказать вымучивают общение, порождают новые и новые недоразумения. Несомненно, все это являет собой результат преобразований, в ходе которых осуществляются транспозиции, то есть систематические смещения обычных форм деятельности. В приведенных выше примерах мы имели дело с произвольными преобразованиями, так сказать самонастраивающимися фреймами-ловушками. Нечто подобное происходит в том случае, когда неожиданно говорят: «Это шутка!»; тот, чье поведение переопределяется, чаще всего не рассчитывает на преобразование ситуации. Возникает вопрос: может ли человек произвольным образом изменить свое поведение, и если да, то какие

формы поведения поддаются преобразованию? Можно ли при этом пренебречь реакцией других людей, не позволить им делать то, что они привыкли делать в аналогичных ситуациях?

По всей видимости, наиболее типичный и распространенный пример такого поведения можно назвать «речевой смелкой» (speech enterprise). Целенаправленное осознанное преобразование речевого стиля, ориентированное на воображаемую утонченность, следует отличать от «изысканной речи», в данном случае имеется в виду *осознанное* подражание речевой манере высшего класса в чисто игровых целях. Этот пример заслуживает более подробного рассмотрения.

Можно имитировать «акцент» говорящего, чтобы указать на его социальное происхождение, либо иным образом определить его место за рамками общения. Если кто-то пытается имитировать акцент, можно ожидать, что подделка рано или поздно проявится, особенно в ходе продолжительного разговора. Обычно так и случается.

«Настоящий» акцент складывается из особенностей произношения на инфраструктурном уровне, он соотносится не со словами и фразами как таковыми, а с сочетаниями согласных и гласных звуков — с фонемами, из которых создаются слова, а также с интонационным контуром речи, благодаря которому создается сложное синтаксическое целое. Посредством фонологического анализа речи устанавливаются смысловые усиления звуков и фраз. В принципе можно вывести формулу, объясняющую бесконечное множество акцентированных слов и фраз. Если бы эта формула усваивалась произвольно, ее можно было бы использовать для собственной речевой деятельности и имитировать нужный акцент «естественно», изнутри, никогда не обнаруживая себя, даже если придется говорить сколь угодно долго. Такую цель преследуют некоторые преуспевшие в лингвистике подражатели. Результатом этих упражнений оказываются заметные изменения в личностной идентичности.

Теперь перейдем от индивидуального стиля, который произвольно вносится в ситуации межличностного взаимодействия (face-to-face situations), к характеристикам самого взаимодействия. Такой сдвиг перспективы представляется особенно плодотворным в тех случаях, когда кто-нибудь пытается «аномализировать» мир. Мы знаем, что всякий раз, когда складывается ситуация физического присутствия двух или нескольких лиц в одном месте, их отношения начинают регулировать-

ся сложной системой норм. Эти нормы связаны с управлением взаимодействием, расположением индивидов в пространстве общения, внешними проявлениями отношений и т. д. Если при этом возникает разговор, вступает в действие нормативное регулирование его поворотов, устанавливаются точки начала и окончания общения и т. п. Все эти разнообразные формы интеракции действуют *всякий раз*, когда люди находятся в одном месте. Отсюда следует, что любое заметное нарушение правил (не имеет значения, намеренное или нечаянное, совершенное по неосведомленности или с определенной целью) повлечет за собой «генерирующий эффект», который сломает интеракцию. Все это хорошо известно благодаря «приколам», придуманным учеными-экспериментаторами (придвинься «слишком» близко к собеседнику в разговоре и наблюдай, что из этого выйдет), мальчишками (иди нога в ногу с бабушкой на протяжении квартала, а потом посмотри, что с ней будет), следователями (забери у арестованного пояс и шнурки от ботинок — чтобы он выглядел неряхой на допросе).

Со временем накопится больше обобщающих сведений о межличностной интеракции. Тогда мы будем располагать более значительными возможностями для обнаружения преднамеренных искажений фреймов повседневности. Ирония в том, что такое применение микросоциологии является, по всей вероятности, одним из наиболее эффективных способов искажения фреймов.

Анализ фреймов разговора

I

Особенностью эпизодов деятельности, до сих пор служивших нам примерами, живыми картинками, натурными моделями, типажам и прецедентами (репрезентативными, обычными, идеальными, исключительными, экстремальными, ограниченными), было то, что наиболее возможным, вероятным и порой даже необходимым условием их существования является речь. Поэтому в каком-то смысле анализ данных эпизодов сводится к анализу высказываний. Подобно самим фрагментам деятельности артикулированные высказывания подчиняются законам переключений и намеренных фабрикаций. Если возможен конфликт, подстроенный ради шутки, то возможно и несерьезное, шуточное распоряжение. Самое искреннее признание может быть таким же совершенным по исполнению обманом, как совершенная машина для печатания денег. Человек может не справляться с простейшими физическими действиями (например, не способен вдеть нитку в игольное ушко), и точно так же он может выходить за рамки нормы и разрушать фрейм беседы из-за неумения правильно выговаривать слова. Самый наглядный пример тому — бессвязное бормотание.

Прежде всего нас интересует язык, порождающий у реципиентов ошибочный фрейм (*misframing*). Правда, контекст общения часто помогает исключать непредусмотренные ситуацией смыслы и устранять непонимание, но и контекст превращается в ничто без знаний и навыков участников взаимодействия, их «культурной компетентности». Поэтому источники ошибок фреймирования, обусловленных вербальным воздействием, надо искать в «культурной некомпетентности», типичный пример которой — так называемые забавные нелепицы, свойственные речи маленьких детей.

Трехлетний Питер, внук шефа бейсбольной команды «Сан-Франциско Джайентс», только что пошел в детский сад и пре-

восходно там себя чувствует. «Один и один, — что получится?» — спросил его воспитатель. «Бол и страйк!»¹ — ответил Питер².

Проблема глубже, чем может показаться на первый взгляд. Рассмотрим следующий пример.

Ох уж эти туристы! Один из них зашел в ювелирный магазин «Делмас и Делмас», облюбовал нефритовый браслет и спросил продавца Генри Мюррея: «Сколько?». «Один — пятьдесят», — ответил Мюррей. «Беру!» — сказал турист, выкладывая на прилавок полтора доллара. «Увы, так вы его не возьмете», — посочувствовал Мюррей³.

Перед нами «простое» недопонимание, повлекшее ошибочный, необоснованный поступок, неуместность которого сразу же стала очевидной. Однако вполне возможно, что последовавший конфуз неопытного туриста отчасти обусловлен разоблачением — разоблачением его как человека, претендовавшего на то, будто он разбирается в ювелирных украшениях. В свою очередь, становится ясно, что корректное истолкование любого высказывания может быть нимало не связано с притязаниями

¹ Ответ ребенка основан на незнании операции арифметического сложения, смысл сказанного ассоциируется у него с бейсболом. По правилам этой игры после каждого удара по мячу судья объявляет счет, фиксируемый в так называемых болах (balls) и страйках (strikes). Бол — это мяч, поданный вне зоны удара и не пораженный отбивающим; если же он не попал по мячу в зоне удара, то фиксируется страйк. Если отбивающий замахнулся, но не попал по мячу, — независимо от того, находился мяч в зоне или нет, — это тоже считается страйком, как и мяч, отбитый за пределы бейсбольной площадки. Счет может быть, например: 0:4 (ноль страйков, четыре бола); 1:1 (один страйк, один бол). — *Прим. ред.*

² Saen H. // San Francisco Chronicle. 1967. September 25. От этого всего лишь один шаг до намеренного искажения фрейма речевого взаимодействия — искажения как подоплеку остроумных реплик. Артур Кестлер предпринимает любопытную попытку универсализировать этот прием с помощью понятия «бисоциация»*. См.: Koestler A. The Act of creation. New York: Dell Publishing Co., 1967. P. 32–38.

* «Бисоциация» (bisociation) — объединение несвязанных идей (понятий, концепций, представлений и т. д.), создающее новое смысловое единство. Так происходит, когда рассказывают анекдот. Смешные ассоциации вызывают специфическое напряжение, которое снимается кульминационным моментом рассказа, соединение несовместимых понятий вызывает смех. Сведение в гармоническое единство, казалось бы, совершенно различных комбинаций, скажем интуиции и разума, может быть творчески продуктивным. А. Кестлер поясняет, что ввел термин «бисоциация», чтобы разграничить рутинные навыки мышления, действующего в одной плоскости, и творческий акт, который всегда оперирует несколькими мыслительными планами. — *Прим. ред.*

³ San Francisco Chronicle. 1968. June 26.

на компетентность — культурную и лингвистическую, — которой говорящий в действительности не обладает¹.

Продолжим разбор случая с туристом и нефритовым браслетом. Если бы продавец назвал цену без всяких двусмысленностей, покупатель, скорее всего, мог бы быстро сочинить ответ, который бы обосновал его отказ от покупки и поддержал впечатление, будто волшебный мир дорогих нефритовых украшений — для него не загадка. Отсюда видно, что корректное толкование событий позволяет интерпретатору использовать рутинные защитные приемы (часто воспринимаемые наблюдателями как неубедительные), которые гарантируют от нежелательных последствий.

Таким образом, устные высказывания порождают подавляющее большинство тех способов фреймирования, которые были рассмотрены в нашем исследовании: фабрикация, переключения, нарушения фреймов, ошибки фреймирования и, конечно, разночтения в использовании нужного фрейма. Наше умение обозначать образцы фреймирования ярлыками не несет никакой дополнительной информации о высказываниях. Ситуация не становится легче, если обратиться, как я теперь делаю, к специфической разновидности неофициальной речи, которую мы называем беседой, легким разговором или болтовней. Такой вид вербального общения предполагает возможность обмена ролями между говорящим и слушающим, а также небольшое число участников разговора независимо от того, предаются ли они приятному времяпрепровождению, выполняют ли официальное задание или их встреча сиюминутна².

¹ По-видимому, повседневный языковой узус связан с любопытным различием, обуславливающим причины неудач в употреблении языка: приводит ли к недоразумению недостаток лингвистической подготовки или неосведомленность в какой-либо специальной сфере деятельности? Тот, кто использует слова «не надлежащим образом», особенно слова, имеющие общепотребительный смысл, ослабляет свои притязания на образованность. Человек, который в ответ на просьбу механика в гараже подает ему не тот инструмент, рассматривается обычно не как плохо владеющий языком, а как не владеющий навыками мужской работы.

² Эту проблематику иногда рассматривают, исходя из противопоставления формального и неформального типов взаимодействия. Однако данное различие скрывает тот факт, что во время подчеркнуто формальных и официальных мероприятий, когда говорящий выступает от имени престижной организации и сообщает информацию, которая нужна другим для координации их действий, он тем не менее сохраняет возможность перемежать высказывания по делу неофициальными экскурсами на любой вкус — его речь может перемежаться идущими от сердца словами, поддразниваниями, иронией и т. п.

Здесь мы снова обнаруживаем нарушения фреймов¹; разногласия, связанные с фреймами², и т. п., а отличительные свойства этого вида речевой деятельности остаются скрытыми. Правда, нам становится известным весьма важный факт, а

¹ Как упоминалось ранее, в стереотипах гендерных ролей в американском обществе четко фиксируются различия между незначительными отступлениями от нормы при неформальном разговоре. Предполагается, что мужчинам простительны внезапные вспышки гнева, выражения абсолютной убежденности, решительности и т. п. Для женщин отступление от нормы выражается проявлениями удовольствия, смущения или расстроенных чувств и т. п. В любом случае, как будет показано ниже, в неформальном разговоре почти по определению невозможно единственное, заранее установленное распределение ролей, поэтому неожиданное нарушение фрейма одним из участников не всегда становится причиной многоплановой дезорганизации. В самом деле, тот, кто ведет себя неуместно, на какое-то время может стать объектом внимания, но равновесие восстановится просто потому, что другие возможные последствия его поведения могут считаться неважными и игнорироваться без серьезных организационных последствий. Заметим, что если незначительные нарушения фрейма постоянно происходят в неформальном взаимодействии, то их можно ожидать и в драматических представлениях, и в кино, где широко применяются подобного рода выразительные средства. Вот что пишет об этом Бела Балаш: «На заре немого кино Гриффит снял следующую сцену. Герой фильма — китайский купец. Лилиан Гиш, играющая преследуемую врагами девушку-бродяжку, падает без сил у его двери. Купец находит ее, вносит в дом и ухаживает за ней. Девушка медленно выздоравливает, но ее застывшее лицо хранит выражение глубокой печали. “Ты можешь улыбнуться?” — спрашивает китаец испуганную девушку, которая только-только начинает доверять ему. “Я попробую”, — отвечает в титрах Лилиан Гиш, находит зеркало и пытается придать лицу выражение улыбки, пальчиками помогая лицевым мускулам. Результат ее усилий — болезненная, даже пугающая маска, с которой девушка поворачивается к китайскому купцу. Но его добрые, любящие глаза все-таки вызывают на ее лице естественную улыбку. Лицо не меняется, но теплое чувство освещает его изнутри и неуловимыми оттенками превращает гримасу в выражение искренней улыбки». См.: Balázs B. *Theory of the Film*. New York: Roy Publishers, 1953. P. 65.

² Высказывание на этот счет имеется в статье Джоан Эмерсон: «Хотя в общем понятно, почему людей тянет шутить на темы, которые они не могли бы затронуть в серьезном разговоре, границу между приемлемым и неприемлемым в содержании последнего нельзя определить однозначно и ясно. Поэтому о ней надо договариваться в каждом конкретном обмене высказываниями. Любой шутник не может быть уверенным, что другой найдет его выходку приемлемой, а любой слушатель может посчитать себя обиженным». См.: Emerson J.P. *Negotiating the serious import of humor* // *Sociometry*. 1969. Vol. 32. P. 170.

Когда человек серьезно реагирует на предмет шутки, он сразу же начинает спорить о том, как ее следует понимать и на кого возложить ответственность за введение этой темы в серьезный разговор. Оставляя неясным, понял ли он преднамеренный характер шутки, возмутитель спокойствия предлагает шутнику возможность открыто признать, что она была умышленной, и тем самым частично обесценить серьезность дискуссии. После некоторых препирательств шутник может попытаться задним числом вернуть шутке ее юмористическое значение (*ibid.* P. 176).

именно: разговор похож на кучу мусора, в которой можно найти все что угодно, в том числе предметы, свидетельствующие о способах фреймирования деятельности, принятых в данной культуре. (По-видимому, в разговоре хотя бы мимолетно используются все технические приемы получения негативного опыта, предусматриваемые данной культурой, и это делается без всяких пособий и инструкций от Пиранделло.) Однако о данной куче мусора ничего нельзя сказать без осознания коммуникативной компетентности, которой мы должны обладать, чтобы создать эту кучу и суметь выжить внутри нее.

II

Несмотря на двусмысленности, недопонимания и прочие, как правило, кратковременные сбои, отрезки деятельности, рассмотренные в предыдущих главах, в основном долго сохраняют свою организацию. Такие виды деятельности, как театральные постановки, спланированные аферы, эксперименты и репетиции, однажды возникнув, тяготеют к исключению иных способов организации фрейма и поддержанию определения ситуации вопреки всем отклонениям от нормы. Однажды инициированные, эти виды деятельности должны найти свое место в непрестанно меняющемся мире, а этот мир должен предоставить им соответствующее место. И хотя такие фреймирования подвержены многоплановым преобразованиям (что в первую очередь оправдывает существование анализа фреймов), эти перестраивания сами по себе имеют реальные последствия, особенно для оболочки фрейма, и тоже должны занять реальное место в окружающем мире.

Рассмотрим теперь многообразие способов, с помощью которых произнесенные высказывания (формальные и неформальные) закрепляются в изменяющемся мире. Соображение о том, что в производстве речи используются физические ресурсы — такие, как воздух и энергия тела, — без сомнения, тривиально, однако не для людей, вынужденных экономить воздух в тесном закрытом пространстве. Ключ к пониманию ситуации, в которой находятся эти люди, можно найти в последнем акте «Аиды»¹. Производятся также физические волны, и хотя они быстро рассеиваются, записать звук не составляет

¹ Имеется в виду сцена из четвертого действия оперы Джузеппе Верди «Аида», в которой главная героиня встречается со своим возлюбленным Радамесом в склепе храма, где он заживо погребен и где они оба погибают. — *Прим. ред.*

труда, что вынуждает собеседников быть осмотрительными в разговоре не для посторонних. Более существен факт, что при разговоре лицом к лицу участники должны находиться в пределах видимости и слышимости, необходимых для управления данной коммуникативной системой. А это значит, что участники уже приноровились или приноравливаются к внешней среде, состоящей из предметов, людей и посторонних звуков, которые могли бы помешать разговору. С другой стороны, взаимосвязь с окружающим миром относится преимущественно к вокальному оснащению речи, а не к информационным сообщениям, передающимся посредством звука.

Все осмысленные высказывания должны удовлетворять правилам языка, знание которых участник разговора обязан проявлять в каждый момент говорения и слушания, так же как он использует по ходу действия необходимые акустические средства. Этот вид компетентности тесно связан с другим, который, в частности, опирается на реальную социальную ситуацию, требующую применения индексальных выражений (*indexical expressions*)¹, которые ориентированы, например, на определенное время, место, говорящего и слушающего и соответствуют именно тому окружению, в котором произносится высказывание и которое противопоставляется внешнему окружению или внешней обстановке. К тому же, участники разговора обязаны соблюдать нормы хорошего поведения, обнаруживающиеся в сменяемости и продолжительности тем, избегании некоторых из них, осмотрительности при ссылках на себя, выраженном или, наоборот, сдержанном внимании к собеседникам. С помощью этих средств участники разговора воздают должное общественному положению и социальным связям друг друга.

Следует признать, что все сказанное не совсем точно попадает в цель, поскольку из виду упускаются важные функции разговора и, следовательно, оказываются не проясненными основания смыслового конституирования устной речи. Ведь люди действуют под влиянием того, что им говорят, и эти действия в свою очередь становятся неотъемлемой частью жизненного мира. Очевидно, координация большей части социаль-

¹ Индексальные высказывания — высказывания, смысл которых определяется указанием на обозначаемое. Определение индексальных знаков введено Ч. Пирсом. Это знаки, форма и содержание которых смежны в пространстве или во времени: следы на песке, дым, предполагающий наличие огня, симптомы болезни, предполагающие саму болезнь. — *Прим. ред.*

ной деятельности, не говоря уже о действиях сплоченной команды, предполагает, что утверждения, представляющиеся их автору верными (если они и не верны на самом деле), являются высоковероятными и даже реальными, поскольку именно на них основаны обещания и угрозы¹.

Здесь обнаруживается различие между разговором и другими видами деятельности. По-видимому, значительная часть неформального разговора слабо связана с участием индивида в проектированных социальных ситуациях и возникает скорее как средство, благодаря которому он управляет своими действиями в повседневных эпизодах. Эти формы оперирования самим собой чаще всего не имеют обязательного характера и включают весьма кратковременные эпизоды деятельности, слабо связанные с внешними событиями. Хотя любая реплика в разговоре обусловлена предшествующими репликами других участников и определяет последующие, во всем этом легко увидеть произвольность и неточность, ибо индивиду в каждый момент разговора, по-видимому, доступен целый ряд действий и выбор им конкретного решения — дело свободного выбора, по меньшей мере в данной ситуации. Боксерский матч или игра в покер могут быть переведены на уровень несерьезной забавы, но как только это произошло, возвращение к серьезной игре становится делом нелегким, во всяком случае оно не происходит автоматически. Напротив, всякого рода разговорчики, сопровождающие масштабные общественные мероприятия, по-видимому, заполняют промежутки и паузы, представляя собой кратковременные несвязанные действия, которые могут не иметь никакого отношения к происходящему. Это необходимо, поскольку главная функция разговора — обеспечить говорящего средствами регулирования своей безопасности и приспособления к обстановке, даже тогда, когда он не предпринимает прямых попыток повлиять на развитие ситуации.

Доводы в пользу неопределенности и произвольности болтовни имеют массу подтверждений. В отличие от сценарно прописанного взаимодействия в пьесах, в «естественных» разговорах редки случаи, когда лучший ответ находится сразу,

¹ Справедливо полагают, что если высказывания слишком часто не соответствуют реальности, то говорящий приобретает репутацию, позволяющую подвергать сомнению все, что он говорит. На первый взгляд, это одна из тех норм, которые превращают слова в нечто равноценное делам. Но в действительности, как будет показано ниже, имеются структурные основания для того, чтобы сфера применения этой нормы была достаточно ограниченной.

редко встречаются и мгновенные остроумные возражения собеседнику, несмотря на то, что чаще всего именно они составляют цель разговора. В самом деле, когда при неформальной беседе кому-то удастся быстро найти ответ, не менее содержательный, чем тот, который возник после длительного обдумывания, его переживают как памятное событие. Поэтому стандарты вербального поведения, которые осознаются участниками разговора как полностью приемлемые, редко осуществляются на деле. Более того, когда возникает необходимость заполнить паузу в разговоре, человек нередко обнаруживает, что способен лишь хмыкнуть или кивнуть. Упущение благоприятной возможности высказаться, если оно своевременно и выдержанно по форме, обычно бывает весьма эффективным в организационном отношении, поскольку по существу оно синтаксически эквивалентно пространному высказыванию и часто с радостью воспринимается собеседниками как знак того, что их очередь в разговоре подойдет быстрее. (В конце концов, устная беседа, по всей видимости, требует своеобразной аранжировки, при которой каждому участнику позволительно в лучшем случае говорить вполголоса в те моменты, когда подходит очередь других.) Кроме того, говорящий часто находит причины для небольших рефлексивных нарушений фрейма, возвращаясь к своим недавним словам как материалу, к которому он теперь апеллирует в комментариях или оправданиях. Такие саморефлексивные, самореферентные, внутренне развертывающиеся мотивы реагирования неизбежно оказываются в какой-то степени изолированными от окружающего взаимодействия, поскольку индивид по своему усмотрению в один из моментов порождает ответную реакцию, на которую сам же затем и реагирует.

Итак, нам остается лишь принять идею, что в каком-то существенном отношении разговор может быть весьма слабо связан с внешней обстановкой. Тогда, судя по всему, разговор в намного большей степени, чем многие другие виды деятельности, подвержен опасностям переключения и фабрикации (независимо от того, актуализируются эти опасности или нет), так как слабая связь с внешними условиями есть именно то, что требуется для разного рода трансформаций. И можно предположить, что, хотя бывают моменты, когда человек обязан высказываться прямо и ответственно (или, напротив, лгать всерьез и напористо), во многих случаях (как подсказывает опыт ток-шоу) несерьезность и балагурство оказываются настолько присущими разговору, что приходится вводить специальные «скобки», если хо-

чешь сказать что-нибудь относительно серьезное: «Шутки в сторону!», «Теперь я действительно говорю серьезно!» и т. п. Подобные реплики становятся необходимыми как средство мгновенного нисходящего переключения словесного потока. И (как будет показано ниже) если уж речевое поведение говорящего связано с происходящим в мире весьма относительно, то еще более слабо связаны с ним реакции слушателя, которые являются производными от истолкования речи.

Наша исходная посылка такова: неформальная речь (разговор или беседа) менее жестко связана с миром, чем другие виды вербального поведения. Можно утверждать, что тенденция к некоторой неопределенности связи с миром обнаруживается в любой речи, но заурядный разговор в этом отношении наиболее показателен.

Рассмотрим в этой связи убежденность говорящего в том, что он говорит. Когда человек высказывается вслух (формально или неформально), то, по-видимому, нередко его речевая деятельность представляет собой выражение желания, влечения, склонности, передающих его внутреннюю установку и т. п. Свидетельства о внутренних состояниях человека имеют одно важное для нас свойство: их так же нелегко подтвердить, как и опровергнуть. Трудно вообразить себе достоверное выражение внутреннего состояния, не говоря уже о том, как это сделать реально. И даже в тех случаях, когда поведение индивида подтверждает или опровергает его прежние свидетельства о внутренних состояниях, обычно никто не утруждает себя сопоставлением результатов с декларациями и изобличением говорившего. Иными словами, в этих случаях принцип взаимосвязанности событий в мире не очень-то пригоден, ибо свидетельства индивида о его чувствах по отношению к предмету разговора мало что дают (может быть, кроме представления о последовательности реплик и других формах организации беседы). Поэтому здесь многое разрешено. Человека почти ничто не обязывает быть последовательным в средствах выражения убеждений, установок, намерений и т. д.

Важнее здесь то, что декларации о своих внутренних состояниях не занимают большую часть времени, затрачиваемого на разговоры. И не так много времени человек тратит на произнесение приказов, объявление решений, отклонение предложений и т. п. А когда любая из этих возможностей осуществляется, часто это происходит не прямо, но через посредство чего-то еще; она, конечно, дает результат, но этот результат почти ничего не

говорит о деталях связанного с ним фрагмента деятельности. На вопрос можно утвердительно ответить кивком, односложным замечанием, прибауткой или анекдотом, но эта исполнительская функция мало что сообщает нам о структуре изречений или анекдотов. О каком-то отрезке речи часто без ошибки можно сказать, что он передает смысл высказываний типа «да», «нет», «может быть», «осторожно», но каковы форма и характер средств, передающих содержание наших мыслей?

Как будет подробно рассмотрено ниже, человек использует большую часть разговорного действия для доказательства справедливости или несправедливости ситуации, в которой он находится, а также на снабжение других мотивами и поводами для выражения сочувствия: одобрения, оправдания или удивления. А его слушатели в первую очередь обязаны выражать нечто вроде оценки, какую выражает публика, присутствующая на спектакле. Они должны быть взволнованы ровно настолько, чтобы проявлять признаки взволнованности, но не действовать.

Деятельность говорящего обычно в том и заключается, чтобы представлять слушателям некую версию произошедшего с ним события. Даже если его сознательная цель — бесстрастно представить факты, в каком-то существенном смысле используемые для этого средства могут быть поистине театральными, и не потому, что говорящий обязательно все преувеличивает или следует некоему сценарию, а потому, что ему, по всей вероятности, приходится заниматься чем-то вроде драматургии фактов, пуская в ход все свое искусство инсценировки, чтобы воспроизвести эпизод, *повторно проиграть* его перед другими. Он как бы воспроизводит магнитофонную запись прошлого опыта. Проблема заключается не в том, что слова обязательно будут служить в качестве некоторого рода преобразования того, к чему они относятся (хотя, конечно, это имеет значение при исследовании фреймов). Очевидно, что, когда на вопрос: «Как вы покупали свой автомобиль?» отвечают: «За наличные», слово «наличные» просто обозначает деньги и не является самими деньгами. Но не это заслуживает внимания. Интересен факт, что, когда задается вопрос об автомобиле, ответ вполне мог бы начинаться, скажем, так: «Ну, мой тесть знаком с парнем, который только что приобрел патент на торговлю автомобилями. Однажды в воскресенье мы съездили туда посмотреть, а он как раз составлял реестр старых запасов. И мы спросили его, есть ли в списке». Хотя весь этот словесный ряд выполняет функцию ответа (как и слова «за налич-

ные»), он больше похож на приглашение послушать «историю», сопереживая по мере ее развертывания.

Еще раз отмечу важное обстоятельство. Рассказ или анекдот, то есть некое «повторное проигрывание» (replaying) с помощью слов, — это не просто сообщение о прошедшем событии. В самом полном смысле это устное заявление, исходящее от фактического или потенциального участника, строится так, словно развитие описываемого события и рассказ о нем совпадают во временном и драматургическом планах. Тем самым повторное проигрывание дает слушателям возможность погружаться в рассказ, переживая то, что случилось с другим человеком. Иными словами, повторное проигрывание в виде пересказа подробно знакомит с личным опытом говорящего, а не просто сообщает о событии.

Свойство повторного проигрывания, характерное для большинства неформальных разговоров, легко может остаться незамеченным, так как краткие высказывания могут слепо приниматься на веру. Казалось бы, описание длительного происшествия, исходящее из уст опытного рассказчика, без труда можно распознать как повторное проигрывание, однако лингвисты сдержанно относятся к оценке многословных историй, излагаемых второпях и к тому же без особых притязаний воздействовать на слушателей. И все же, если длинные истории поставляют примеры повторных проигрываний, то для этого пригодны и совсем короткие истории. Например, сообщение о событии: «Вон там была лодка, но накатила большая волна и унесла ее».

Или об условном событии: «Вон та лодка. Одна большая волна — и ее может унести».

Или о будущем событии (такие истории можно назвать «упреждающими играми»): «Вон та лодка. Одна большая волна — и ее унесет».

Или о реальном событии, которое происходит *в данный момент*: «Вон та лодка! Большая волна уносит ее!»

Независимо от этих примеров очевидно, что в данном событии может фигурировать реальное лицо, включая, конечно, самого рассказчика. «Я был в той лодке. Накатила большая волна, и меня унесло».

Фактически, как и следовало ожидать, в большинстве коротких пересказов, по-видимому, главное место отводится герою — обычно самому рассказчику.

Вопрос преобразования событий в устную историю (вопрос повторного проигрывания) легко спутать с другой про-

блемой фреймирования — той, что дает повод для применения лингвистического термина «включение» (embedding). Здесь требуется краткое пояснение.

Среди событий, о которых может сообщать человек, встречаются высказывания как таковые, приписываемые себе или другому.

Я сказал Джону «нет».
Джон сказал мне «нет».

Эти высказывания могут содержать другие высказывания, в отношении которых лингвисты склонны применять термин «включение».

Джон сказал, что Мэри ответила «нет».

Далее выясняется, что не только глагол «говорить» (и его эквиваленты) способен порождать эту разновидность включений. Существуют и другие средства, такие, как класс «расслаивающих» глаголов («laminator» verbs).

Джон написал (увидел, намекнул, почувствовал, вообразил), что Мэри написала (увидела, намекнула, почувствовала, вообразила), что лодку унесло прочь.

И вдобавок эти глаголы могут образовывать взаимосвязанные множественные включения (multiple embeddings).

Джон написал, что Мэри сказала, что Гарри чувствовал, что лодку унесет.

Поскольку высказывание одного лица может передавать высказывание другого (или самого себя), то нетрудно предвидеть, что некоторые из этих артикулированных высказываний будут иметь структуру, подобную структуре рассказа, и тем самым определяться в качестве повторных проигрываний.

Джон ответил мне: «Эта лодка была там еще минуту назад. Большая волна унесла ее».

Вполне возможны и повторные проигрывания, основанные на множественных включениях (multiply embedded replays).

Джон сказал мне, что Мэри ему написала, что еще мгновение назад лодка была там, а в следующий миг ее унесло.

Теперь можно предложить одно соображение, почему так легко перепутать повторные проигрывания и включения. В соответствующем контексте ссылка на человека, чье высказывание намереваются повторить, придает ему личностную окраску и определяет начало рассказа, так что *любое* последующее высказывание в какой-то мере способно послужить заключительной частью развернутой истории, состоящей из двух частей; вторая станет чем-то вроде повторного проигрывания¹.

Подведем итог. Разговор, по всей вероятности, содержит сообщение о некоем событии (прошлом, текущем, условном, будущем, включающем героя или нет), и это сообщение не обязательно, но часто передается другим людям, чтобы они пережили его еще раз, задержались на нем, поняли его суть, независимо от того, какие действия слушателей рассказчик надеется вызвать своим маленьким шоу.

III

Если для поучения слушателей говорящий должен рассказать им о некоем опыте, или, иными словами, как бы заново проиграть ленту с записью прошлого, текущего, будущего или возможного эпизода, то слушатели до некоторой степени должны не знать содержание истории и интересоваться ее окончанием. *Все мы готовы принять как истину, что осведомленность людей является решающей при пересказе житейских тайн и загадок, но менее готовы признать, что всякое представление другим какого-то отрезка опыта терпит неудачу, если не поддерживается нечто вроде напряженности ожидания (suspense).* Поскольку, в самом деле, неопределенность для аудитории при повторных проигрываниях есть то же чувство, какое поселяется в участниках реальных событий, преодолевающих непредсказуемые жизненные повороты.

Ранее было с очевидностью показано, что в сценических постановках исполнители знают все секреты и развязки, и все-таки изображаемый каждым из них персонаж действует так, словно он не знает чего-то существенного, и более того, в этом

¹ Термин «повторное проигрывание» (replaying) ненадежен еще и в другом отношении. Когда человек что-то говорит и в ответ получает: «Что вы сказали?», он может воспринимать это (или, скорее, вести себя в соответствии с таким восприятием) как требование повторить сказанное. Результатом будет воспроизведенное высказывание, которое вполне можно назвать повторным проигрыванием, но это обозначение здесь имеет уже другой смысл.

качестве его всерьез воспринимают другие персонажи и публика. Заслуживает повторения и то, что готовность аудитории «приостанавливать недоверие» влечет за собой и ее готовность быть ведомой к развязке теми, кто уже должен так или иначе знать о ней. Никто не прерывает действие для возгласов типа: «Но это же бессмыслица. Актер, играющий роль Короля знает, что Принц собирается перехитрить Короля. Почему же он ничего не делает?» Автор романа, конечно, знает то, что рано или поздно узнают персонажи об эпизодах вымышленной реальности (и что узнают читатели), но ни один действующий исполнитель (если для этого не существует специальной установки) не находится по отношению к книге данного автора в положении, в каком находится актер по отношению к исполняемой им пьесе. И опять же в романе действия конкретного персонажа в конкретный момент развертываемой истории требуют от него абсолютной неосведомленности о тех сюжетных развязках, которые известны автору, иначе последующие действия персонажа вообще не будут иметь смысла. И опять читательская аудитория благодушно принимает это странное допущение.

Специально создаваемая и поддерживаемая неопределенность начинает обнаруживать себя именно во время повторных проигрываний эпизодов деятельности. Ибо в этих изложениях не только слушатель должен не знать развязку, пока она не произойдет, но и герои эпизода должны многого не знать (часто избирательно и по-разному), как и персонажи пьесы на сцене. Таким образом, слушатели обязаны целиком верить рассказчику и отстраняться от факта, что он знает о будущих событиях, что об этом же по мере изложения «узнают» участники истории (включая самого рассказывающего) и что, следовательно, все (в некотором смысле) известно уже сейчас. Любопытно, что, когда слушатели уличают оратора в многократном пересказе одной и той же истории, их не смущают его увлеченность темой и привычка повторять одно и то же. И лишь услышав историю из уст того же рассказчика при других обстоятельствах, они, вероятно, сочтут ее смакование фальшивым и неуместным. Короче говоря, правильное отношение говорящего к своему рассказу, манера рассказывать так, будто *он* в первый раз произносит эту историю вслух, обуславливаются не столько его внутренними усилиями, сколько фактом первого общения с данной аудиторией. Естественность и непосредственность, которые он может привнести

в процесс рассказывания, порождаются искренней напряженностью ожидания, испытываемой слушателями. От них он заряжается духом стихийной непосредственности. Чтобы исполнение было успешным, требуется «первослушание», а не «перво-рассказывание».

Элемент напряженного ожидания, неопределенности достаточно важен, чтобы говорящие предпринимали специальные усилия удержать в этом состоянии возможного слушателя. Так, очень распространено использование ритуальных условностей («паролей», как называет их Харви Сакс¹), когда человек, вступающий в разговор или продолжающий его, использует случайные слова или жесты, чтобы получить от слушателя разрешение двигаться дальше: «Знаете, что я думаю?», «Знаете, что случилось?», «Послушайте-ка меня», «Вы слыхали, что случилось с Мэри Джейн?» и т. д. Если в таких случаях дается позволение продолжать или по крайней мере не следует вполне определенного запрещения (распространенным здесь является отклик: «Вы уже рассказывали об этом»), то настойчивый оратор ведет к развязке, создавая специальный настрой у слушателя, но лишь при допущении, что тот не знает окончания истории, испытывает интерес и скоро ему обо всем расскажут.

В общем, здесь я всего-навсего пропагандирую идею, что усилия рассказчиков часто направлены не на информирование слушателя, а на драматургические постановки перед публикой. На деле оказывается, что большую часть времени мы тратим не на передачу информации, а на разыгрывание спектаклей. Отметим, что эта театральность основана отнюдь не на простых проявлениях чувств, поддельной непринужденности или чем-то еще, что лишь с большой натяжкой можно посчитать «театральным». Нет! — параллель между театром и разговором обнаруживается много, много глубже. Дело в том, что, когда человек говорит о чем-нибудь, он обычно не высказывается об этом от своего имени как о тривиальном факте. Он пересказывает. Он пробегает ряд уже определившихся событий для овладения вниманием слушателей. А это, скорее всего, означает, что он должен воссоздать для них то информационное состояние (тот горизонт), которое он испытывал во время изборожденного эпизода, но не испытывает теперь. (В таком случае

¹ Сакс Харви (1935–1975) — американский социолог, создатель направления, получившего наименование «анализ разговора» (conversation analysis). — *Прим. ред.*

не должна удивлять произвольность переключений рассказчика с прошлого времени на настоящее, например: «Потом он отказался дать задний ход. Я сдаю назад и толкаю его. Тогда он по-настоящему разозлился»¹.) Следовательно, то, что мы в качестве театральных зрителей готовы допускать взаимодействие сценических персонажей, основанное на незнании конечных результатов, о которых исполнители этих персонажей знают все, не должно вызывать удивления, поскольку каждому из нас свойственна подобная «отсрочка сведений» (*suspension of knowledge*) в повседневном, неинсценированном взаимодействии. Конечно, вне сцены, в жизни мы как исполнители часто бываем заинтересованы в том, чтобы слушатели поверили в правдивость нашей истории, а драматурги обычно не беспокоятся об этом. Но и те, и другие имеют дело с заранее сформировавшимися, «неразвиваемыми» эпизодами: драматурги — потому, что у них есть сценарий, мы — потому, что у нас есть версия того, что случилось или случится в будущем, — *и эта опознаваемость последовательности событий есть именно то, чего лишен реальный опыт, особенно опыт, касающийся взаимодействия индивидов.*

Теперь читателю должно быть ясно, что инсценированные и изложенные рассказчиком эпизоды имеют общую черту — замысел (*preformulation*), однако между обнаруженными разновидностями замысла имеются существенные различия. Очевидно, что драматург может повернуть свою сюжетную линию куда захочет. С другой стороны, можно предположить, что правдивый рассказчик сохраняет известное уважение к фактическому ходу событий, как он его представляет, либо (в случае предварительных прикидок) к пути, по которому они, скорее всего, будут или могли бы развиваться. Но интереснее различие, имеющее менее очевидный характер.

Использование заготовленной схемы речевого общения (*prefabricated character of talk*), характерное для обыкновенного неформального разговора, проявляется главным образом во время всякого повторного проигрывания отдельного эпизода его участником. Нередко участник успевает полностью высказаться в начале общего разговора. Иногда он растягивает свою

¹ Эта мысль подсказана Борисом Успенским: «Чередование грамматических времен нередко встречается в одной и той же фразе, где они показывают внезапную смену точек зрения». [См. русский оригинал: Успенский Б.А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. М.: Искусство, 1970. С. 97. — Прим. ред.]

историю на несколько этапов, вклиниваясь в разговор других и чаще всего избирая для этого форму одобрения, демонстрации внимательности к собеседникам и иные «обходные маневры». Как отмечалось, связь между такими выступлениями (будь то единственное или несколько последовательных вступлений в разговор) и прочими проявлениями участия (со стороны данного человека или других собеседников) может быть относительно свободной; а если такой свободы нет, то нередко тщательно поддерживается ее видимость.

Разумеется, между двумя соседствующими поворотами в разговоре и переходом очереди от одного собеседника к другому существует некая взаимная обусловленность, но она обычно плохо осознается участниками, так что тот, кто анализирует разговор, должен выявить ее сам. Неоспоримо также, что иллюстративная история, рассказанная одним из участников, обычно предоставляет другому благоприятную возможность подобрать к этому образчику жизненного опыта пример из собственного репертуара, но такая возможность может быть и пропущена без дезорганизующих последствий для беседы.

В пьесах и аналогичных произведениях все обстоит по-другому. В них, как и в неинсценированном разговоре, содержание очередного речевого отрывка будет входить в замысел (*will be preformulated*). Но вдобавок там сценарно прописаны все вступления в разговор и все перекрестные связи между его отрывками. Каждое высказывание (возможно, кроме первого), произнесенное каким-либо персонажем, может быть «подготовлено» предыдущим оратором. Фактически очень многое в содержании пьесы планируется таким образом, чтобы сделать возможной решающую заключительную речь, так что для драматурга вполне удобно и практично начинать писать пьесу, имея в виду ее окончание, а уж затем искать такие начало и середину, которые «естественно» подойдут к predeterminedному заключению. Во всяком случае, процесс создания пьесы с неизбежностью требует значительных забеганий вперед и возвращений по тексту сценария, которые связаны то с подбором утверждения, вытекающего из предыдущего, то с поисками высказывания, по сценарию предшествующего другому.

Далее возникает вопрос: как много постановочного в разговоре, то есть в какой мере мы проектируем нужную в данный момент реплику (или первоначальное высказывание) таким образом, чтобы вероятный отклик на нее со стороны других обеспечил необходимое условие для следующего естественного

шага — высказывания, в котором мы были заинтересованы? В идеальном плане в беседе или в разговоре ничего такого быть не должно. В реальных же разговорах, как упоминалось, «одношаговые постановки» дело обычное: мы напрашиваемся на комплименты, «руководим» беседой, подкидываем тему, которая может придать разговору удобное для нас направление, и т. п. Но это «обыгрывание» ситуаций разговора имеет свои ограничения. Усилия, приводящие к более далеко идущим последствиям, во многих отношениях запретны независимо от того, идет ли речь о повторяющихся одношаговых или о многошаговых построениях¹. Фактически здесь действует нечто большее, чем запрет, так как по самой своей природе эпизоды реальной неинсценированной деятельности таковы, что в последовательности «действие-отклик» можно с уверенностью предугадать немногим больше одного варианта связи. Именно эта структурная нестрогость, вариативность эпизодов повседневной деятельности делает их отличными от ритуальных действий и с необходимостью превращает заготовленную схему речевого общения в нечто ненадежное и проблематичное, в то, что ближе к фикции, чем к факту.

IV

Доказательство того, что бо́льшая часть разговора состоит из повторных проигрываний и что они не имеют смысла, если рассказчику не удастся поддерживать у слушателей напряженность ожидания, наглядно демонстрирует значимость фрейма, близкого драматургическому, для организации разговора. Далее мы убедимся, что совершенно иная линия анализа приводит к тому же самому заключению.

Начнем с традиционного информационного подхода, используемого лингвистами. Согласно данному подходу индивид — это нечто вроде информ-агентства, которому можно адресовать вопросы, просьбы, команды и декларации и кото-

¹ Н. Линтон в статье «Свидетель и перекрестный допрос» доказывает, что судебные допросы отличаются следующей особенностью: свидетель сталкивается с опасностью, что последовательные, на вид безобидные вопросы задаются с целью получить ответы, содержащие предпосылки для других вопросов, которые могут привести в замешательство и которые дознаватель планировал изначально. Линтон полагает, что неформальный разговор, обнаруживающий ту же особенность, может неприятно напоминать допрос. См.: Linton N.K. The witness and cross-examination // *Berkeley Journal of Sociology*. 1965. No. 10. P. 9.

рое на них отвечает. Эти ответы будут опираться на факты, какими их видит индивид, факты, накопленные и спрятанные в его голове. Он волен выбирать ответ откровенный и полный, утаивать информацию или заведомо лгать. Процесс изложения ответа включает в себе некие произвольные обертоны, снабжающие внимательного слушателя дополнительной информацией. Ее можно лишь тщательно собирать, но нельзя получать напрямую. (Конечно, и этот канал коммуникации информант в меру своих способностей может целенаправленно эксплуатировать, а слушатель в меру *своих* способностей стараться разоблачить обман.) Таким образом, здесь мы имеем дело с моделью субъекта взаимодействия, которую можно назвать моделью «черного ящика»¹.

Эти простые допущения лежат в основе значительной части представлений о функционировании индивида в обществе. Поскольку индивид способен давать релевантную инфор-

¹ Без сомнения, для всех нас вполне привычна модель черного ящика, один из признаков которой можно найти в тревогах, проявляемых некоторыми «душевно расстроенными» людьми. В знаменитой статье Виктора Тауска* содержится полезное высказывание на этот счет: «Теперь обратим внимание на один из симптомов шизофрении, который я назвал “потерей границ эго”. Этот симптом выражается в жалобах пациента, будто “каждый” знает его мысли, будто эти мысли не заключены только в его собственной голове, но распространены по всему миру и одновременно приходят в головы всех людей. По-видимому, такой пациент больше не сознает, что он есть обособленное психическое существо, эго с индивидуальными границами. Шестнадцатилетняя пациентка клиники Вагнера—Яурега реагировала безудержным веселым смехом, когда бы ее ни спросили, о чем она думает. Катамнез [информация о больном, собираемая после установления диагноза и завершения лечения. — Прим. ред.] показал, что, когда в течение долгого времени я спрашивал ее, что она думает, она была убеждена, что я шутил: она верила и знала, что мне должны быть известны ее мысли, так как они, по ее мнению, одновременно появлялись и в моей голове». См.: Tausk V. On the origin of the influencing machine in schizophrenia // *Psychoanalytical Quarterly*. 1933. No. 2. P. 535.

Общая позиция Тауска состоит в том, что некоторые пациенты воображают машинное воздействие на себя некоего неприятного фактора, который обладает способностью перехватывать контроль над исполнением и внутренней закрытостью сознательных поступков, который обычно свойственен самим этим поступкам. [И. Гофман имеет в виду исследование В. Тауска «Машина воздействия», опубликованное в 1919 году. Тауск описывает случаи шизофрении, при которых пациенты считают, что на них влияет некая машина, лишаящая их воли и превращающая их в механических кукол. — Прим. ред.] Сколь бы мало подобная симптоматика ни говорила о психической болезни, она дает обширные сведения о том, каковы обыденные, глубинные предположения о нормальной психической компетентности, необходимой для осуществления действий, и фрейме повседневной деятельности.

* Тауск Виктор (1877—1919) — правовед и психоаналитик, последователь З. Фрейда. — Прим. ред.

мацию, которую считает надежной, постольку он может быть полезен в различных коллективах. Поскольку он способен уклоняться от предоставления необходимой информации и даже не подавать виду, что он это делает, а к тому же снабжать других заведомо ложной информацией, постольку такой человек может быть использован группой как фальсификатор. Это два основных способа, с помощью которых индивид может вносить свой вклад в обширный деловой проект, требующий тесного и непрерывного объединения усилий многих действующих лиц.

Прагматическое рассмотрение вреда, причиняемого речевой деятельностью, — это еще одна возможность понять действительное значение речи, адресованной другим.

Ключ к этой проблеме надо искать, я полагаю, в отношении говорящего к самому себе как человеку, о котором идет речь. Из театральных представлений и случаев, когда люди показывают себя в ложном свете, известно, что человек может разыгрывать «не свой характер», по меньшей мере в одном из смыслов этого выражения. Но эти допущения частично затевают базовое представление о том, что в повседневной жизни человек обычно говорит за себя, говорит, так сказать, в «своем стиле». Однако при изучении речи, особенно ее неформальной разновидности, эта традиционная точка зрения оказывается неудовлетворительной.

Когда оратор использует условные скобки, чтобы предупредить нас, что его высказывания надо воспринимать в качестве шутки или повторения чужих слов, становится понятным его намерение понизить персональную ответственность за собственную речь. Он отстраняется от содержания своих слов, так или иначе показывая, что не он их автор или что он ведет себя несерьезно. Позднее я рассмотрю менее очевидные и более распространенные формы этой пониженной ответственности. Дело в том, что в традиционных подходах к анализу речи им не уделяется должного внимания.

Вернемся теперь к основному допущению, что действующий индивид хранит информацию в собственной черепной коробке и что эти материалы скрыты от постороннего внимания кожей и костями; об их содержании при взаимодействии лицом к лицу говорящий дает понять с помощью выражения лица. В таком случае, действующий индивид способен вести информационную игру (и часто желает этого), избирательно утаивая необходимые сведения от заинтересованных лиц (отсюда следует исключить невольные эмоциональные проявления).

Эта модель действующего субъекта полезна для некоторых целей, но, конечно, плохо согласуется с тем, что мы намеревались показать на многообразных системах взаимодействия, рассмотренных в предыдущих главах. Позволим себе краткое резюме. В карточных играх существует расхождение между тем, что говорится и о чем умалчивается, но оно вытекает не из природы человека, а из расклада карт и разнообразных правил, требующих, например, насколько это возможно, следить за мастью. В телевизионных состязаниях ракурс камеры и расстановка игроков влияют на то, что «борец-герой», «борец-злодей» и аудитория помещаются в одну информационную плоскость, а судья в другую: он занимает позицию лица, от которого должны быть «скрыты» нарушения правил. В немых фильмах (и в меньшей степени звуковых) внутренняя эмоциональная реакция персонажа, особенно ведущего, нередко утаивается от некоторых других персонажей, но доводится до публики посредством специальных «подсказок» («registerings») — взглядов, знаков, жестов, — так что публика получает возможность следить за сюжетной линией. Намеренные демонстрации также вносят сюда свою лепту. В драме эпохи Реставрации тайные мысли персонажа доходили до аудитории еще и через внутренние монологи и реплики в сторону, которые добавлялись к вышеупомянутым «подсказкам» и намеренным демонстрациям, то есть жестикуляции при получении и возвращении реплик. В романах автор попросту присваивает себе удивительное право сообщать о тайных помыслах своих персонажей, хотя в реальной жизни один бог — соучастник всего земного¹. В кукольных представлениях с фигурками животных человек-посредник может быть наделен властью понимать то, о чем молчат персонажи, и передавать эту информацию публике, поскольку по условию публика и персонажи не способны общаться напрямую. В комиксах мысли рисованных героев доступны нам благодаря надписям в условных контурах, соединенных с их головами, но сами эти персонажи как бы не способны читать изображенные таким образом мысли друг друга.

Итак, хотя и можно принять, что в неинсценированном разговоре лицом к лицу человек разыгрывает свои карты, так

¹ Конечно, романист позволяет себе и некоторые другие допущения, например право создавать перспективу событий относительно временной или пространственной точки отсчета, подходить ко всему с универсальных позиций, с точки зрения одного рассказчика или чередующихся нескольких и т. д.

сказать, «под своим лицом», во взаимодействиях, организованных по другим принципам, используются иные «естественные границы» между участниками. Ретроспективно тогда выходит, что традиционная модель черного ящика — это лишь одна из возможных схем для трактовки обмена информацией. Такой расширенный взгляд способствует пониманию, что фактически традиционная модель значительно упрощает даже обычную беседу, поскольку содержание мыслей субъекта раскрывается не только с помощью преднамеренных высказываний или невольной утечки информации, но и другими способами.

Наиболее очевидная проблема, требующая, по меньшей мере, изменения традиционного подхода, — это «сговор». Когда в разговоре участвуют трое или более лиц, то возможен классический вид сговора, поддерживаемый соответствующими средствами коммуникации. Но возможен также и «сговор с самим собой» (self-collusion), когда человек полуоткрыто говорит как бы самому себе о вещах, которые он в то же время явно скрывает от других присутствующих. Более того, как в немых фильмах, в этом участвует и «подсказки»: в то время как один персонаж разговора всерьез исполняет свой номер, другой склонен наглядно показать свою реакцию на него¹. Будто в кино, исполнитель действует так, словно не может видеть вызываемый им отклик, хотя в действительности он почти наверняка, по меньшей мере смутно, сознает смысл показываемого. Когда проявляют такую нарочитую благовоспитанность, как шутливое прикрывание лица рукой, чтобы замаскировать насмешливую улыбку или раскрытый от удивления рот, чтобы среагировать на обозначенный стимул, требуется достаточно ясное понимание, что именно происходит. Таким образом, даже разговор между двумя индивидами наедине может быть построен с расчетом на публику. То есть в дополнение к сговору с другими существует сговор с самим собой.

¹ В кино публика должна прочитывать фиксируемые характеристики героя как естественную линию поведения данного человека, а не как то, что заслуживает внимания само по себе. Здесь возникает интересный вопрос: для кого установление такого правила было важнее — для кино или для нас? Хотя звуковое кино легко могло бы использовать вокальные «подсказки» в дополнение к визуальным, по-видимому, сохраняется тенденция более полагаться на вторые, возможно из-за традиции, установившейся в немых фильмах. Несомненно, в звуковых фильмах для изображения внутренних чувств персонажа используется фоновая музыка, а в немых фильмах иногда использовалось для тех же целей живое фортепианное сопровождение, но в этих случаях персонаж, так сказать, выдает только «либретто», а не переложение своих чувств на музыку.

Кажется банальностью, что в разговоре можно обнаружить сарказм, иронию, намеки и другие элементы из этого набора, позволяющие говорящему сообщать слушающему нечто такое, что тот отлично поймет, и другие участники разговора будут знать, что адресат все понял; более того, сам он будет хорошо понимать, что о его понимании сказанного знают другие, — и все-таки ни один участник не сможет поручиться за то, что именно понял другой. Здесь мы сталкиваемся с контролируемым систематическим использованием многозначности слов и выражений; это нужно для того, чтобы спрятать одни высказывания за другими, в результате происходит включение в теневою коммуникацию тех лиц, которые не являются участниками сговора¹.

Наконец, сложностью поведения отличаются и кажущиеся простыми забавы. Очевидно, что когда один человек дразнит, морочит, разыгрывает или выставляет дураком другого человека, то успешность мероприятия будет зависеть от сдерживающего контроля над реакциями адресата до тех пор, пока окончательно не прояснится несерьезность ситуации и ее фрейм. Менее очевидно, знает ли жертва такого обращения, что ее дурачат, знает ли она, что об этом ее знании, возможно, известно другим, когда все-таки разыгрывает фигуру, которую обводят вокруг пальца и которая несказанно удивляется, узнав о подлинных фактах, — и все это только ради того, чтобы развлечься. (Подобным же образом, человек может явно изображать сердитого, смущенного, растерянного и т. д., руководствуясь мотивом сберечь, хотя бы под видом несерьезности, основу для продолжения взаимодействия.)

Выходит, что человек систематически управляется с информацией как устройство иного рода, чем обычный «черный ящик». Традиционная модель действующего индивида, выражения лица которого являются очевидной границей, отделяющей его от внешнего мира, не соответствует массе имеющихся

¹ Более простая версия контролируемого использования двусмысленностей обнаруживается в публичных политических речах, в которых оратор адресует к специальной аудитории посредством подразумеваемых значений сказанного, не распознаваемых (как он надеется) широкой публикой. Такую технику, в свою очередь, надо отличать от другого способа фреймирования речевой деятельности, а именно: от использования оратором особого голоса и кинесических* знаков, чтобы временно *открыто* адресовать свои слова определенной аудитории.

* Кинесика (*лингв.*) — движения тела, используемые в процессе общения, прежде всего речевого (исключая движения речевого аппарата). — *Прим. ред.*

фактов, поскольку слишком рационализирует человеческое поведение. В самом деле, если учитывать склонность индивида расщеплять себя на различные части: часть, которая утаивается от кого-либо из присутствующих, и часть, которая приоткрывает несказанное или разделяет его с разного рода близкими окружениями, формирующимися из присутствующих (по-видимому, нередко это делается при недостаточной осведомленности о том, кто из участников состоит в тайном сговоре), — то становится очевидным, что во всем этом есть нечто родственное театру, но, повторюсь, не в известном уничижительном смысле. *Театральный эффект завуалированных высказываний и жестов в сторону понятен только при допущении, что персонаж, воплощаемый реципиентом, не подозревает, что все это значит даже в то время, когда изображающий его исполнитель отчетливо понимает происходящее.* Это выглядит так, словно специальные возможности театральной постановки и специальные возможности разговора с участием трех лиц вынужденно сужаются до рамок разговора между двумя собеседниками и служат некой подоплекой, позволяющей каждому из них представлять в множестве лиц. Что же касается ситуаций, в которых модель «черного ящика» объясняет поведение индивида, можно предположить, что он специально управляет собственным поведением, подгоняя тем самым свою человеческую природу под фрейм взаимодействия.

V

Итак, изучая две вещи — повторные проигрывания и управление информацией, — мы можем прийти к выводу, что традиционная модель действующего индивида не вполне соответствует тому, что происходит в повседневной устной речи, особенно речи неформальной, бытующей в качестве ни к чему не обязывающего разговора. Чтобы найти подходящую модель, надо выйти из круга допущений традиционного социологического анализа, при котором индивид разделяется на множество ролей, но не указывается, что следует из этих допущений. Предложения, касающиеся переориентации анализа, рассыпаны по всему предыдущему тексту — здесь, наконец, мы должны свести их воедино и сделать более отчетливыми.

Начнем с уже обсуждавшегося свойства любого фрагмента опыта: соединительных элементов, связок (connectives). Осмысленная организация взаимодействия очевидным образом зависит от правильного связывания отдельных действий (acts) с их

источником. В речевом взаимодействии такие схемы обычно срабатывают без особых затруднений, хотя, к примеру, когда учитель кричит: «Кто это сказал?», — создается впечатление, что трудности в указании на источник все-таки имеются.

Первое замечание о связках и источниках: они, подобно другим явлениям, подвержены преобразованиям, особенно переключениям. Когда я рассказываю: «Когда мы были в третьем классе, у нас был ужасный учитель. На самом деле он был просто близорук. Ну, а мы рассаживались на задних партах и разыгрывали его. Мы нарочно давали неправильные ответы. Он обычно кричал: “Кто это сказал?”», — в данном случае я сам являюсь источником маленького рассказа, источником включения в него высказывания, приписанного другому¹, что является формой прямого цитирования². Поэтому учитель выступает в роли переключенного или, как можно сказать, «вме-

¹ Само это высказывание скрывает в себе договорное условие, от которого оно зависит, молчаливое соглашение, на которое я опираюсь так же обоснованно, как и любой другой. В конце концов, я ведь не предлагаю вам в данный момент устное высказывание, но, скорее, осуществляю его печатное преобразование, адресованное не вам лично, но любому, кому случится читать эту страницу. Поэтому приведенное в тексте пояснение само есть нечто существующее в кавычках, если не забывать о том, что по существу в кавычки заключена вся книга. Кажется, что всякого рода разъяснительные сочинения подаются так, будто бы их содержание наговаривалось писателем конкретному слушателю — «дорогому читателю», — тогда как в действительности воспроизводится лишь некое печатное переключение данного вида коммуникации. Далее, если бы я вздумал сравнить по точности воспроизведения обмен репликами, взятый из печатного текста пьесы, и подлинную взаимную перепалку, подслушанную на улице, каждая моя транскрипция недвусмысленно ссылалась бы на что-то материальное: в первом случае — на фрагмент текста, во втором — на какой-то элемент прошлого реального поведения; но дополнительно к этому точная транскрипция определенного текста, скорее всего, полностью представляла бы то, что было в тексте, тогда как транскрипция естественного разговорного общения, вероятно, представляла бы только очерк случившегося на самом деле, и эта «очерковость» спокойно оставалась бы нерешенной проблемой. Что касается статуса данного примечания (и, в свою очередь, комментария на это примечание и комментария к комментарию), я сошлюсь на аргумент, использованный мной в предисловии, о растяжимости обыденного языка.

² Чарльз Филлмор* в своей неопубликованной статье «Прагматика и описание дискурса» указывает, что в английском языке кроме прямого и косвенного цитирования включения могут принимать форму так называемой «изображаемой» речи, как в приводимом Филлмором примере: «Could he please try it again? he asked his mother» («Нельзя ли деточке попробовать еще раз?» — спросил он мать).

* Филлмор Чарльз (р. 1929) — американский филолог, автор трудов по теоретической фонологии, синтаксису, лексической семантике и прагматике. — *Прим. ред.*

ненного» или «встроенного» источника, а использованная связка («он обычно кричал») предназначена для указания на такие источники. По сути, в первом обсуждении проблемы связок я использовал именно эту их разновидность.

Второе замечание в итоге должно позволить нам увидеть коварную ненадежность первого. Когда индивид (назовем его Джон) делает какое-либо заявление в обыкновенном разговоре, то, по-видимому, он выступает источником заявления в двух различных смыслах. В разговоре он *принципал*, или *инициатор*, участник, ответственный за добровольно занятую позицию, удостоверяемую смыслом произнесенного высказывания. И он же обычный *звуковой генератор*, фактически в данный момент представляющий собой звучащий ящик, передатчик членораздельных звуков. Но когда Джон, отвечая Мэри по телефону, в порядке услуги поворачивается к Гарри и говорит: «Мэри хочет знать, можешь ли ты прийти туда вечером», — тогда Джон, по-видимому, больше не функционирует в двойном качестве. Он лишь звуковой генератор приглашения; принципалом, ответственным источником приглашения является Мэри, даже если она не передает приглашение, как говорится, лично. Здесь легко вообразить, что приглашение поступило от имени Мэри и ее подруги, и в этом случае становится очевидным, что принципал может быть участником, который состоит больше чем из одного индивида, то есть коллективным участником.

Теперь по поводу небольших затруднений, вызываемых самим термином «генератор-источник». Когда Джон отвечает по телефону и говорит «Алло», по тону его голоса Мэри может узнать, на удачное или неудачное время пришелся ее звонок. Если бы Джон открывал дверь, кое-что также можно было бы понять из движения его тела — подтверждающее, отрицающее или уточняющее те слова, которые он произносит, открывая дверь. Следовательно, можно предположить, что Джон не просто механически издает звуки своего высказывания — он *одушевляет* (animate) их.

Когда Джон как любезный посредник передает Гарри сообщение от Мэри, его голос, скорее всего, имеет нейтральную окраску, а жестовое сопровождение *относительно* ослаблено. На практике же существуют специальные паралингвистические стили для такого рода диалогов. Однако если Джон с раздражением относится к Мэри и ему известно, что Гарри она тоже утомляет, то он может прикрыть телефонную трубку ладонью и передразнить некоторые «выразительные» особенности ее

манеры говорить, то есть речевой стиль, передавая содержание слов вместе с выразительными средствами. На самом деле, по-видимому, всякий раз, когда человек в разговоре прямо цитирует кого-нибудь из отсутствующих, цитируемый фрагмент несет на себе следы паралингвистических и кинесических усилий охарактеризовать возраст, пол, класс и т. д. цитируемого лица, и эти усилия служат оживлению рассказа. Такое поведение не зависит от намерения подражать. Вот почему о высказываниях, которые Джон произносит от собственного имени, можно говорить, что он не просто издает звуки, транслируя сообщение Мэри, — он одушевляет это сообщение.

Поскольку стало понятным, что источник имеет две функции — принципала и аниматора (animator) — и что они могут осуществляться двумя разными индивидами, пришло время стать более осмотрительными. Нам представляется, что каждый из двух элементов играет свою роль в разных слоях фрейма, и если об этом не помнить, понятие источника неизбежно вызовет глубокие недоразумения. В примере с телефонным звонком суть дела не в том, что Джон и Мэри — разные лица, а в том, что ответственность связана с внутренним значением высказывания (или поступка), в то время как анимация (animation) относится к чему-то другому, а именно к процессу передачи. Следовательно, если бы Джон после прекращения телефонного разговора с Мэри повернулся к Гарри и сказал: «Я хочу знать, согласишься ли ты зайти вместе со мной к Мэри сегодня вечером», — то и здесь принципал и аниматор не оказались бы совершенно тождественными. В этом случае «я» обозначает сущность, к которой может быть приложена идея ответственности, и хотя это местоимение вполне идентифицируемо и с аниматором¹, здесь нет необходимости приписывать местоимению это качество. Субстанция, производящая анимацию, — это, конечно, относительно опознаваемый орга-

¹ «Я» и употребляемое в единственном числе дистанцирующее «мы» (дистанцирующее, потому что респондент, наверное, использует в ответ не прямое обращение, например: «Господин генерал желает уехать сейчас?»), по-видимому, отсылают к говорящему, который придает этим местоимениям определенный личностный смысл, и потому их следует отличать от не обладающих таким свойством «ориентализмов» типа «Этот презренный варвар хочет три галлона бензина» и от западных вариантов типа «автор этого опуса», «ваш корреспондент», «этот наблюдатель» и т. п. Королевское «Мы», безусловно, следует отличать от обычного множественного референта «мы» (который имеет интересные вариации) и от исходного собирательного «мы», которое впоследствии может означать «вы».

низм, который не функционирует в качестве знака, отсылающего к чему-то еще, то есть он функционирует физически, а не референциально. (Если рассуждать аналитически, аниматор больше похож на типографскую краску, которой напечатано слово «я», чем на референт этого слова.)

Отметим, что это уровневое различие между аниматором и принципалом относится к случаям, когда имеются включения в передаваемые сообщения. Передача Джоном высказывания Мэри предписывает Мэри двойную роль: ей вменяется функция аниматора собственного высказывания, и в свою очередь ее высказывание («Скажи Гарри, я хочу знать, не зайдет ли он ко мне сегодня вечером») содержит связку «я хочу», применяемую для включения высказываний, присущих тому, кому вменяется роль принципала.

Позволим себе повториться. Хотя местоимение «я» несомненно относится к говорящему и хотя этот говорящий несомненно представляет собой биографически определенную сущность, это не означает, что во всех случаях ссылка содержит указание на содержание этой сущности во всех ее аспектах. Говорящего можно рассматривать как целый комплекс различных явлений, которые мы связываем между собой отчасти в силу наших культурных убеждений, касающихся идентичности человека. Поэтому референт местоимения «я» в высказываниях: «я чувствую прохладу», «я возьму ответственность на себя», «я родился во вторник» каждый раз изменяется, хотя нелегко описать, каким образом¹. Более очевидны изменения, происходящие в референте «я», когда некто говорит «я извиняюсь», прерывая уже начатое высказывание другого и отвечая на обвинение в обиде, нанесенной два года назад².

¹ Эта линия аргументации совпадает с аргументацией Людвиг Витгенштейна. См.: Wittgenstein L. *Philosophical investigations*. Oxford: Basil Blackwell, 1958. Part 2. Sec. 403-410. В самом деле, говорящие используют целый арсенал выразительных средств (частью жестовых) при обращении к собственным прошлым действиям, достойным осуждения или похвалы, тем самым добиваясь отличимости «я», в данный момент представляемого слушателям, от «я», ответственного за обсуждаемое действие в прошлом.

² Еще один пример. На медицинских конференциях можно услышать нечто подобное: «Могу я довести мысль до конца? В прошлом году я наблюдал сорокапятилетнего страдающего ожирением мужчину». Здесь вопрошающий привлекает свой клинический опыт, запас которого врачи склонны трактовать как безличный, чуть ли не принадлежащий официальному корпусу знаний, а потому ссылка на него никак не связана с личной нескромностью. Врач, работающий в хорошо известной клинике, точно так же мог бы заявить: «В прошлом году мы наблюдали». Легкость изменения второго «я»

Учитывая различие между аниматором и принципалом, учитывая факт, что человек регулярно повторно проигрывает обрывки прошлого опыта, воспроизводство которых помещает местоименное «я» в различные слои бытия, и учитывая, что «я» как таковое в любой из этих позиций может относиться к различным оттенкам *Я* как личности (self), можно попробовать оценить работу, выполняемую местоимением первого лица единственного числа, и труд, который надо приложить, чтобы понять эту работу. Когда человек произносит вслух: «Я чувствую, что должен сообщить вам: я был расстроен в тот вечер и рассказал Мэри все», — то здесь под «я» следует подразумевать три сущности: аниматор (соответствующая обстоятельствам передающая машина); «адресующее *Я*», к которому говорящий в данный момент относится как к внушающему доверие и понятному для слушателя (*Я*, которым говорящий стал к этому моменту и остается во время переживаемого эпизода; *Я*, которое, между прочим, следует считать тесно зависящим от аниматорской способности его обладателя); и, наконец, есть *Я* как главный герой, принципал включенного, сообщенного действия, и эту последнюю ипостась говорящий может ощущать как кого-то, более не похожего на человека, от чьего имени он говорит¹.

(в первом высказывании врача) по контрасту с практической невозможностью изменения первого «я» — сильный довод в пользу того, что между ними имеются различия.

¹ Здесь лишь ставится проблема множественности *Я*, все вопросы остаются без ответа. Например, в 1973 году я слышал, как радиодиктор перечислил фамилии музыкантов, с которыми он работал на протяжении последнего часа, а потом сказал: «И еще с вами все время был ваш покорный слуга, ведущий Дон Смит». В этом высказывании при отсутствии явного включения все же подразумеваются три едва различимые существа: индивид, который делал объявления в течение последнего часа; индивид, который в данный момент является аниматором одного из объявлений; и персонаж, скрывающийся за обоими этими индивидами, который будет получать гонорары от радиостанции и, соответственно, налоговые извещения. Если бы диктор сказал: «Вел передачу Дон Смит», часть слушателей могла бы подумать, что лицо, говорящее в данную минуту, — не Дон Смит, а кто-то другой. Если бы он сказал: «Ведет передачу Дон Смит», часть слушателей имела бы возможность сделать вывод, что, хотя говорящий в данную минуту человек — Дон Смит, ранее вел передачу не он, а другой. (Любопытно, что ведущий, казалось, немного стыдился использования такого старомодного выражения, как «ваш покорный слуга», но, по-видимому, полагал, будто иначе он не смог бы точно объяснить, что именно он хотел сказать.) Конечно, есть случаи, в которых представлены лишь непосредственные события и по всем данным фигурируют только два из множества возможных *Я* некоего человека: он как аниматор произносимых слов и он как инициа-

Говорящий не всегда выражает себя через перечисленные стандартные идентичности. Возьмем, к примеру, следующий пассаж из мелодрамы.

Этому нет прощения. Ты вправе ненавидеть меня. Я сам начинаю себя ненавидеть.

Произнесенное с горячим воодушевлением, это высказывание звучит как парадокс. В конце концов, любой человек, отождествляющий себя с определенными нравственными нормами, невыполнение которых служит основанием для осуждения (и выявления) виновности, сам по себе не может быть совсем уж плохим — и он не плохой ровно настолько, насколько чувствует, что поступает плохо. Хотя кающийся действительно (в какой-то мере) осуждает себя, именно в той же мере он не является тем *Я*, которое подвергают осуждению. Он выявляет в себе некое новое *Я* в процессе подтверждения той самооценки, к которой приходит.

Хотя рассуждения об источнике высказываний углубляют наши понятия о сообщениях, повторных проигрываниях и речевых включениях, все же это случай, в котором до сих пор проявлялась ограниченность моего анализа. Как отмечалось, в современных разговорах американского среднего класса существует тенденция при прямом и косвенном цитировании использовать в качестве включенного источника местоимения первого и третьего лица единственного числа, а также использовать связки, чтобы различать процитированный отрывок и тот фрагмент разговора, в котором в данный момент представ-

тор текущих действий, описываемых его же словами. Таков, к примеру, случай сапера, который обезвреживает бомбу и говорит о своих действиях в микрофон: «Сейчас я отвинчиваю дно; теперь я его отвинтил; я вижу два проводка», так что, если он ошибется, следующий сапер по записи сможет узнать, где и как это случилось. В подобных обстоятельствах такой же комментарий по ходу дела мог бы исходить и от второго участника, вооруженного биноклем, для чего понадобилось бы единственное преобразование — использование другого личного местоимения. Но если второй тип информирования достаточно распространен (например, в радиорепортажах о соревнованиях по гольфу), первый, по-видимому, и в самом деле требует весьма специальных условий для своей реализации. Покупатель, примеряющий ботинки, и хирург, работающий в ограниченном для наблюдения поле, оба способны выдавать сопроводительные комментарии, но таковые, вероятно, будут густо пересыпаны комментариями от первого лица, имеющими отношение к аспектам *Я*, менее связанным с текущей ситуацией. Проиллюстрированные здесь семантические и синтаксические проблемы формирования множественного *Я* пока еще очень мало изучены.

лен упомянутый отрывок. Однако во многих иных культурах обнаружены несколько отличающиеся практики фреймирования. В традиционных сообществах, например, часто используются старинные пословицы, поговорки, краткие нравоучения-притчи и т. п., и функция принципала приписывается не индивиду, но чему-то вроде народной мудрости. Во многих других культурах говорящий может цитировать мнения каких-то мифических созданий, духовных сил и т. д. А в некоторых языках (например, у разных племен американских индейцев) источник сообщаемого действия устанавливается не посредством связи местоимение-глагол, а при помощи глагольного суффикса¹.

Необходимо и дальше расширять наши понятия о фреймировании разговоров. Американское общество, может быть, и не такое, в котором рассказывание длинных историй считается особым умением, но существуют другие народы, которые, по-видимому, придают большее значение этому искусству. Во всяком случае, можно задать некий континуум между мимолетной односложной репликой, сообщаемой о прошлом событии другу, и подробным истолкованием случая, который пространно описывается опытным рассказчиком для отзывчивых слушателей, заполнивших комнату. (Конечно, в этом процессе отдельные слушатели постепенно преобразуются в аудиторию.) От аниматоров, вызывающихся заново проигрывать эпизоды прошедших событий, лишь маленький шаг до учителей, которые с книгой в руках читают какую-нибудь историю своим ученикам, будь это содержательное повествование, беллетристика или известная волшебная сказка. Опять будут цитироваться высказывания и действия героев истории, но на этот раз не из собственного прошлого опыта чтеца. От таких публичных чтений остается только шаг до полноценного театра. Хотя бы в некоторых отношениях можно объединить анализ организации кратких историй, рассказанных мимоходом, и анализ организации коммерческих драматических сценариев.

С этих широких позиций рассмотрим тот факт, что анимацию можно осуществлять, находясь на разных расстояниях от объекта. Кукловод работает своими нитями на расстоянии какого-нибудь ярда от марионетки. Чревовещатель работает со своей куклой вплотную, чтобы ею можно было мани-

¹ Это наблюдается в языках племен уинту и тонкава. См. публикацию Г. Хойджера и соавторов: Hoijer H. et al. Linguistic structures of native America // Viking Fund Publication in Anthropology. No. 6. New York: Viking Press, 1946. P. 310.

пулировать сзади и чтобы она казалась настоящим источником звуков. Шахматист имеет возможность передвигать фигуры на доске. Исполнитель на сцене еще более приближен к объекту анимации, ибо он манипулирует собственными конечностями и губами — так же, как, в известной мере, поступают во время обычного разговора, цитируя кого-нибудь. Остается рассмотреть, в какой зоне работаем мы, когда говорим для самих себя.

Все это побуждает нас к дальнейшей детализации анализа. Когда актриса исполняет на сцене роль Селии Копплстон¹, она в качестве аниматора оживляет выдуманное лицо, сценический персонаж. Используя одну и ту же физическую форму — собственное тело, актриса в подходящем облачении способна изображать существа другого онтологического статуса: исторический персонаж, богиню, зомби, вампиршу, механическую куклу. И, разумеется, если актриса подает свой голос из-за кулис, она в состоянии одушевлять формы, совершенно не похожие на нее: призрак, чучело животного, говорящее кресло т. д. Эти разнообразные формы, которые может одушевлять актриса (или актер), нуждаются в каком-то родовом названии: назовем их *фигурами* (figures). И не будем исключать из их числа и то, что наша актриса одушевляет, говоря от собственного имени в несценической, реальной жизни. Термин «персонаж», возможно, подошел бы так же хорошо, как и «фигура», если бы он не был смещен к чисто человеческим формам.

Еще одна тонкость. В обыкновенном разговоре тот, кто занимает некую позицию, кто отвечает за все, что делает или говорит (то есть является принципалом или инициатором), вероятно, окажется и лицом, принявшим решение, на какой позиции следует остановиться. Но, без сомнения, существует много систем взаимодействия, в которых работа по оцениванию ситуации и определению того, что надо делать в данных обстоятельствах, частично или целиком передается специалисту. Так, физическое лицо, на чье имя куплен пакет акций, не обязательно является человеком, принявшим решение, какие акции лучше всего купить. Поэтому следует допустить нечто вроде функции стратега (strategist).

Теперь комплект наших основных терминов почти полон: принципал, стратег, аниматор и фигура. Индивид, занятый в

¹ Копплстон Селия — героиня пьесы «Вечеринка с коктейлями» американского поэта, драматурга и критика Томаса Элиота (1888–1965). — *Прим. ред.*

обыкновенном разговоре, *может* функционировать одновременно во всех четырех качествах. Но какие бы трансформации здесь ни происходили, эти функции будут частично не совпадать. В пьесе «Вечеринка с коктейлями» Селия Коплстон — и вымышленный инициатор, и вымышленный аниматор, но, конечно, настоящим (не надуманным) аниматором (во время премьеры) была актриса Айрин Уорт. Что же касается настоящего инициатора, то в действительности это совсем другое лицо. Т. Элиот — автор пьесы и, следовательно, он выдумал реплики для Селии. Но он не несет социальной ответственности за принятие кем-то жизненной позиции, которую занимает Селия, — он отвечает только за создание заведомо вымышленного сценария, литературной пьесы. Авторская разработка жизненного наблюдения и его реализация — совсем не одно и то же.

VI

Понятно, что исследователям мифов и народных сказаний может понадобиться умение распознавать многообразные, сверхъестественные существа, населяющие эти повествования. Очевидно также, что настоящая сцена может обеспечить подходящую обстановку для этих магических фигур, ибо живые актеры способны одушевлять любых призраков. Но исследователи повседневных разговоров наверняка могли бы ограничиться более существенными предметами, так как здесь разговаривающие присваивают себе роли, отвечая другим людям, очень похожим на них самих. И раз мы допускаем, что в разговоре много повторных проигрываний, мы вынуждены отказаться от претензий на его реалистическую основательность. Совершенно ясно, что, хотя никогда не бывает, чтобы двухголовый зеленый человечек с Марса спорил с призраком Эндрю Джексона¹, в реальном разговоре так же легко структурно проиграть и воображаемую сцену между двумя этими собеседниками, и сцену с почтальоном, имевшую место нынешним утром. Все что требуется для первого варианта — соблюдать правила фреймирования, которые предписывают, чтобы в зависимых частях предложения, населенных, допустим, сказочными персонажами, не использовались местоимения и собственные имена, относящиеся к людям как персонажам, не при-

¹ Джексон Эндрю — президент США (1829–1837). — Прим. ред.

надлежащим сказочному миру¹. Чтобы разобраться с фреймовой структурой разговора, необходимо попытаться каталогизировать виды фигур, используемых в западной культуре, вместе со связками, применяемыми в каждом видовом случае.

1. *Натуральные фигуры (natural figures)*. Здесь я имею в виду живые, физические, с плотью и кровью тела — животные или человеческие, каждое из них обладает устойчивой личной идентичностью. Наш интерес будет в основном сосредоточен на способных к разговору лицах — взрослых, которые в состоянии слушать, производить речь, быть адресатами речи, и предрасположенных к этим видам действий. Такие существа могут быть реальными и действующими в текущий момент аниматорами и инициаторами, единственными фигурами, способными физически самостоятельно «излучать» то, что считается их неотъемлемыми свойствами. Полноценные натуральные фигуры во время произнесения речи, естественно, будут высказываться в каком-то конкретном качестве, то есть играть определенную роль. Но, несмотря на это каждый такой оратор поддерживает неповторимо личную, то есть биографическую идентичность, по которой его обычно опознают. (В комедиях персонаж может с успехом появляться в маске перед знакомым, и Шерлок Холмс ловко пользовался этим приемом, но попытки поступать так в реальном взаимодействии обычно не приветствуются.)

Как уже отмечалось, связки в разговоре вполне отчетливо проявляются следующие [визуальные элементы]: обнаружение направления звука; восприятие движений губ, синхронизация этих движений с произносимыми звуками и т. д. Без сомнения, имеется и множество менее эффективных приемов, применяемых тогда, когда лучшие из них недоступны. И при всем том существуют очевидные проблемы. Допустим, во время речевого общения между натуральными фигурами в телепередаче участник должен не только распознать знаки внимания от предыдущего оратора, но и быть уверенным, что камера взяла его в объектив, чтобы зрители могли узнать, кто говорит. Телефонный разговор создает еще больше проблем. Мы в состоянии определить, исходит голос от натураль-

¹ В этой связи см. поучительную статью Джорджа Лакоффа: Lakoff G. Counterparts, or the problem of reference in transformational grammar. Bloomington (Ind.): Indiana Linguistics Club, 1968. Некоторая формализация упомянутых правил дана в статье Д. Льюиса: Lewis D.K. Counterpart theory and quantified modal logic // Journal of Philosophy. 1968. Vol. 65. P. 113–126.

ной фигуры или нет¹. Мы также способны относительно хорошо идентифицировать голос, то есть различать, является ли натуральная фигура, которая когда-то говорила с нами, той же самой, которая говорит теперь. И всегда найдется ряд голосов, которые мы в состоянии «распознать». Но очевидно, что в случаях, когда надо полагаться только на произносимые звуки, связывание голоса с говорящим остается ненадежным. В жизни практикуются три вида игрового затемнения этой связи: подражание другому, подражание манере речи популярной социальной категории населения и рутинное затемнение своей собственной (в противном случае узнаваемой) личной идентичности.

2. *Сценические фигуры (staged figures)*. В этот класс мы включаем вымышленных или имеющих реальную биографическую историю персонажей театральной сцены, экрана, радио и комиксов. Они сохраняют нечто подобное натуральной форме, а используемые ими связки приблизительно те же, что наблюдаются между полноценными натуральными фигурами. Сценическая фигура — это аниматор и принципал поступков и высказываний, но не в буквальном смысле, ибо производимое ею действие включено во фрагмент деятельности, которая сама по себе является выдумкой — и часто, между прочим, делом рук многих людей. (В театральную постановку, например, вносят вклад драматург, продюсер, режиссер-постановщик, исполнители и др.) Поэтому, хотя одного или нескольких индивидов можно считать ответственными за общий драматический эффект, никто не отвечает за правильность высказываний персонажа или его поступки.

Натуральные фигуры везде остаются самими собой: будучи реальными, они могут быть таковыми и в воображении. Эта воображаемая реальность присуща не всем сценическим фигурам. Некоторые из них мыслимы как реальные (хотя, по общему признанию, не являются реальными в данном конкретном представлении), другие нет, и эта граница между реальностью и нереальностью по-разному проводится лицами, имеющими различные культурные уровни. (Ребенок может верить, будто ангелы существуют в действительности, хотя ангел,

¹ Исключение может быть обусловлено следующим фактом: сравнительно недавно стали предприниматься усилия по созданию компьютерных программ для звукового воспроизведения речи с помощью машины, имитирующей человеческий голос. Несомненно, в этой технологии вскоре следует ожидать значительных усовершенствований.

представляемый на сцене, — не более чем изображение. Родители этого ребенка, по всей вероятности, менее доверяют предположению, что там, «наверху», кто-то есть.) Поэтому в принципе можно говорить о натуральных и ненатуральных сценических фигурах. Ненатуральные разновидности соответствуют обширному множеству форм: анимационным человеческим фигурам, животным, муляжам из папье-маше, деревянным конструкциям и даже, если речь идет о призраках, — прозрачным существам.

Как уже отмечалось, связки, используемые в разговорных манипуляциях со сценическими фигурами, похожи на связки, используемые натуральными фигурами. Однако если в процессе анимации не участвует тело аниматора, требуются определенные поправки к предыдущему утверждению. Могут использоваться движения губ, а также механические и электрические приспособления, с помощью которых источник звуков располагают близко к тому месту, где он «обязан» находиться. Далее, когда речь идет о незримых духах и т. п., связь может устанавливаться в зависимости от координации тела сценической фигуры, слышащей и/или видящей духов, и от того, какие сведения можно извлечь из открытого участия этого персонажа в диалоге. Установление связки с источником возможно также благодаря демонстрированию направленного перемещения объектов, которые подчиняются воле кого-то невидимого.

Для ненатуральных сценических фигур, даже в большей степени, чем для натуральных, допускается широкое разнообразие статусов участия (*participation status*). Ранее указывалось, что выход за пределы реального предполагает большую свободу в использовании изобразительных средств. Например, вполне обычное дело, когда духи на сцене изображаются людьми, которых должна видеть и видит публика, но которые якобы невидимы для всех или некоторых сценических фигур. Возможно также, что на сцене действуют духи, которые во всех смыслах незримы для публики (по весьма понятным причинам), но якобы видимы или слышимы или разом видимы и слышимы для избранных персонажей пьесы¹.

¹ Внимательный анализ такого фрейма позволяет выяснить, что эти фигуры имеют онтологический статус, отличный от статуса, которым обладает тень отца Гамлета. *Этому* призраку суждено быть безнадежно реальным джентльменом, только сдержанным и немногословным. И все эти фигуры следуют отличать от духов (воспринимаемых или невоспринимаемых), которые задуманы всего лишь как плоды воображения одного из персонажей. Пренебрегать этими фундаментальными различиями только на том основании,

Мир комиксов и карикатур раскрывает перед нами еще более сложный набор статусов участия и дает основание для следующего пространного комментария. Некоторые фигуры способны разговаривать друг с другом. Как правило, эти разговоры доводятся до аудитории в виде печатных диалогов (как в опубликованных пьесах) на человеческом языке — в нашем случае английском. Таким образом, мы можем «слышать» не только карикатурные фигуры людей, но и фигуры животных разных видов. Кстати, животным часто позволено разговаривать с другими особями, находящимися и в пределах, и за пределами собственного биологического вида, иногда даже за рамками нашего понимания; в последнем случае свидетельства разговора могут быть представлены в виде не поддающейся расшифровке надписи. Здесь карикатурист вынужден «притязать» на уникальную языковую компетенцию (большую, чем просто фонетическая), поскольку транскрипции написанного не найдешь ни в одном из известных кодов. Некоторые фигуры животных (вроде Снупи Чарльза Шульца¹) наделяются способностью понимать разговоры некоторых видов таких фигур и транслировать их содержание на нашем родном языке посредством условных контуров. (Это сравнимо с детскими телеспектаклями, в которых взрослый, находящийся вне сцены прямого действия, служит каналом связи, объясняющим аудитории то, что ему доверили животные.)

Далее, скрытые мысли (или, скажем, мысли-переживания) обычно делают понятными, переводя их в нормальные предложения на языке читателя и располагая для обозрения в условных контурах, — без сомнения, это любопытный прием!²

что здесь нет ничего реального, значит пренебрегать способом анализа, который в иных обстоятельствах имеет прямое отношение к событиям, реальным в буквальном смысле слова.

¹ Шульц Чарльз — американский художник-карикатурист, создавший в 1950 году популярный персонаж комиксов — песика Снупи. — *Прим. ред.*

² Судя по всему, эмоциональные реакции на происходящее в данный момент не обязательно должны принимать форму высказываний, и потому наглядное представление этих реакций, по-видимому, допускает значительную свободу выбора. И по этой же причине в романах реалистического направления (легче всего в этом убедиться, прочитав «Улисса»*) встречаешь «потoki сознания» или «внутренние монологи» как прием, позволяющий выразить реальную субъективность с помощью разорванных предложений и других способов письма. Но такая изощренность, возможно, выглядит достаточно наивной. Вполне возможно предположить, что, хотя юнцы могут быть поняты через эмоции, нас понимают через наши суждения, наше внутреннее Я, состоящее из невысказанных словесных выражений. Так что

Как отмечалось выше, эти условные контуры не могут прочитывать другие фигуры в карикатурном мире. (Я полагаю, фигура не способна прочитать и то, что написано в ее собственном контуре.)

Наконец, существует *экспрессивная речь* (*expression speech*). Обычно недооценивается то, насколько сильно взрослые люди вовлечены в весьма специфическую разновидность «коммуникации» — с животными, детьми, не научившимися разговаривать, и даже мебелью, о которую случайно ушиблись. Чувства любви, гнева, одобрения, неодобрения, а также обещания, угрозы и увещевания получают словесное выражение, соединенное с колоритом неязыковых средств. Как правило, такие предложения бывают совсем короткими и не являются частью пространного рассуждения. Говорящий, человек лингвистически компетентный, по-видимому, допускает, что суть его высказывания каким-то образом будет понята слушающим, хотя и не в буквальном смысле, то есть не лексически. (Я думаю, что в отношении животных, если не детей, это часто вполне разумное предположение.) Говорящий использует условные выражения, ибо так или иначе это форма внешнего проявления, в наибольшей степени позволяющая управлять своими чувствами и реакциями. И в отличие от разговора вслух с самим собой, экспрессивная речь произносится совершенно открыто, без всяких смущений и оправданий, в непосредственном присутствии других лиц, будь то собеседники или посторонние прохожие. Вот любопытные примеры.

Женщина из среднего класса оставляет свой автомобиль на парковочной площадке банка. Вылезая из машины, она говорит пуделю на переднем сиденье: «Мамочка скоро вернется!»

Женщина из среднего класса подходит к двери, в которую скребется ее собака, и гневно восклицает: «Я же просила тебя не делать этого!»

Эти примеры заставляют вспомнить, что почти каждый, подзывая собаку, использует фразы вроде следующей: «Ко мне, малыш!»

Мультипликаторы широко используют экспрессивную речь, развивая ее в двух направлениях. Во-первых, высказыва-

романисты и карикатуристы могут залезать в головы своих фигур, не вызывая нашего удивления, ибо наш ум устроен таким образом, чтобы другие могли проникать в него — это вместилище для высказываний.

* «Улисс» — роман Джеймса Джойса (1882–1941). — *Прим. ред.*

ния в этом фрейме они делают более хаотичными, чем было бы возможно в «естественных условиях» (под которыми здесь понимается место, где осуществляется неинсценированное взаимодействие с участием таких натуральных фигур, как аниматоры и принципалы). Во-вторых, хотя рисованные фигуры, использующие такую речь, полагают, будто адресат не может понять ее, последний на самом деле понимает все «дословно», но не позволяет говорящему заметить, что его язык понятен. (Пес Снупи, весьма своеобразная фигура, ко всему прочему наделен способностью читать по-английски, предположительно как рукопись, так и машинопись, что всеми натуральными фигурами в мультфильме *признается нормальным*.) Примечательно здесь то, что мультипликаторы, использующие прием дословно понимаемой экспрессивной речи, по-видимому, догадались о ней самостоятельно и, кажется, не слишком хорошо понимают, как ею правильно пользоваться. (Бывает и так, что иногда мультипликатор сбивается с курса и нечаянно позволяет персонажу, использующему экспрессивную речь, вести себя так, как если бы он «знал», что его высказывания понимают дословно.) Здесь снова возникает параллель с кукольными и телевизионными сказочными спектаклями, характерная деталь которых — некая сценическая фигура, используемая в качестве посредника. Эта фигура может казаться неспособной в буквальном смысле разговаривать с животными, вместо этого полагаясь на свою повышенную восприимчивость к их эмоциональным проявлениям, значение которых она сообщает аудитории.

3. *Литературные фигуры (printed figures)*. К ним я отношу фигуры в беллетристике и документально-биографическом жанре, создаваемые одними словами, а не живыми исполнителями или (как в комиксах и мультфильмах) с помощью изображений. Модели фигур в этой сфере могут быть натуральными и ненатуральными. Писатель имеет право сообщать читательской аудитории то, что содержится в головах и сердцах этих фигур. Некоторые приемы связок уже рассматривались; другие основаны на использовании таких печатных сигналов, как заглавные буквы, абзацные отступы и т. п.

4. *Цитатные фигуры (cited figures)*. Натуральные фигуры обладают способностью рассказывать о деяниях (прошлых, текущих, возможных или будущих) других фигур, непременно содержащих «самих себя». Описания, конечно, могут содержать высказывания, вставленные в повествование рассказчика посредством прямого или косвенного цитирования. При этом

становится явной известная трансформация деятельности, часто в форме повторного или предварительного проигрывания фрагмента опыта — как будто прогоняется магнитная лента. Фигуры, объявленные ответственными за сообщенные действия или слова, это и есть цитатные фигуры, причем референт «я», несомненно, оказывается здесь наиболее распространенным¹.

¹ Можно сформулировать некоторые правила такого преобразования. К примеру, Ч. Филлмор в книге «Прагматика» указывает, что в не прямой цитате («косвенной речи») индексальные и референциальные высказывания изменяются так, чтобы соответствовать потребностям и ожиданиям получателя текущего сообщения, а не адресата первоначального высказывания. Так, какой-нибудь астронавт мог бы сказать товарищу по экипажу, высаживающемуся на Луну: «Моя жена говорила, что я никогда не попаду сюда», лишь допустив понимание слушателем факта, что его жена не произносила слова «сюда» буквально, поскольку только люди, попавшие на Луну, могли бы так выразиться. Жена, вероятно, употребила одно из словосочетаний: «на луну», «туда» или «на нее». Аналогично она могла сказать «ты никогда не попадешь», а не «я никогда не попаду». Часто происходит и «обратное перемещение» с одной глагольной формы на другую. Сравнительно недавно было указано на некоторые ограничения, касающиеся перевода (то есть «рефрейминга») прямой речи в косвенную. В этой связи полезна статья В.Н. Волошинова «Косвенная речь», опубликованная в сборнике работ русских формалистов и структуралистов. См.: Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views / Ed. by L. Matejka, K. Pomorska. Cambridge: M.I.T. Press, 1971 [Русский оригинал: Волошинов В.Н. Марксизм и философия языка: основные проблемы социологического метода в науке о языке. Гл. 3. «Косвенная речь, прямая речь и их модификация». Л.: Прибой, 1929. — *Прим. ред.*] Аналитическая тенденция косвенной речи проявляется прежде всего в том, что все эмоционально-аффективные элементы, поскольку они выражаются не в содержании, а в формах высказывания, не переходят в этом же виде в косвенную речь. Они переводятся из формы речи в ее содержание и лишь в таком виде вводятся в косвенную конструкцию или же переносятся даже в главное предложение, как комментирующее развитие вводящего речь глагола. Например, прямую речь: «Как хорошо! Это — исполнение!» нельзя передать в косвенной речи так: «Он сказал, что как хорошо и что это исполнение». Используются следующие конструкции: «Он сказал, что это *очень* хорошо и что это *настоящее* исполнение» или «Он восторженно сказал, что это хорошо и что это *настоящее* исполнение». В прямой речи все допускаемые на эмоционально-аффективном основании сокращения, пропуски и т. п. не принимаются аналитической тенденцией косвенной речи и входят в ее конструкцию только в развитом и полном виде. Еще один пример. Если человек желает выразить вслух мысль: «Я не хотел и думать об отъезде» в форме прямого цитирования слов, сказанных самому себе, то, чтобы избежать непрямого цитирования, он вынужден будет произнести эту фразу примерно так: «Я сказал себе: И не думай об отъезде». Отметим, что наша способность управлять «трансформациями» далеко опережает нашу возможность объяснять, для чего мы это делаем. Что, например, заставляет на плакате, рекламирующем Булова [сокращенное обозначение марки наручных часов — Bulova Flames Lite Time Watch. — *Прим. ред.*],

Далее, очевидно, что, как и натуральные фигуры, сценические и литературные фигуры способны создавать подобные «магнитофонные записи». К тому же цитатная фигура может цитировать слова и действия кого-то другого, снабжая нас множественными включениями, примеры чего уже приводились. (Предельное количество последовательных вставок, позволяющее понимать сказанное, без сомнения, колеблется от одной их группы к другой, что составляет интересную проблему в сфере фреймовой организации опыта.)¹

изображать сковородку, в которой находятся усыпанные бриллиантами часы, и открытку с сообщением «Я люблю тебя!» под разъясняющим заголовком: «За все те холодные пасмурные утра, когда она готовила тебе завтрак!», — кроме, так сказать, коммерческого сексизма?

¹ Пределы множественных включений в дискурсе, характерном для натуральных фигур, — проблема, которая в лингвистике рассматривается без непосредственного соотнесения с близкой ей областью: определением границ структурного расслоения форм при проникновении в многообразное содержание [дискурса], но я полагаю, что здесь затронута одна и та же фундаментальная проблема. Лингвисты также склонны смешивать сообщения и их специальную группу, повторные проигрывания, и пренебрегать тем, что способы речевого включения далеко не исчерпываются одним лишь сообщением о чем-то устном высказывании. Из моих рассуждений следует, что сложность дискурса натуральной фигуры не зависит от того, является ли описываемое в нем событие второго плана физическим актом или устным высказыванием. Важно, чтобы этот внутренний слой отграничивался неким «расслаивающим» глаголом, так как, хотя цитатная фигура может сообщать, думать, видеть во сне и наяву другую фигуру, делающую что-то, она не может делать то, что та делает. Любопытен часто встречающийся тезис, что умение «расслаивать» высказывания — это сфера компетенции логиков, о чем нам свидетельствует интеллектуальная утонченность, с которой они выбирают свои пояснения. Фактически же компетентность в этих вещах обретается совершенно непредсказуемым способом, как, например, в неформальных разговорах между городскими чернокожими девочками, находящимися в предпубертатном периоде развития, еще раз напоминая нам о том, что социолингвистическая компетентность не является продуктом формального школьного образования или социальных преимуществ. Об этом см. публикацию: Goodwin C., Goodwin M*. The construction of accusations in the «he-said-she-said» // *Theory on the fringe: Structure and evolution in human society* / Ed by C. Laughlin, et al. New York: The Free Press, 1974. С комбинационными перестановками в разговоре трех лиц, описанными в понятиях теории групп, можно бегло ознакомиться в статье К. Пайка и Э. Лоу. См.: Pike K.L., Lowe I. Pronominal reference in English conversation and discourse: A group theoretical treatment // *Folia Linguistica*. 1969. Vol. 3. P. 68-106. Выясняется, кто, с кем, о ком говорит и в каком грамматическом падеже создает большое количество по-разному организованных фрагментов разговора, каждый из которых затем может включать второй фрагмент, извлеченный из столь же широкого класса, и т. д. (За эту ссылку и другую помощь я благодарю Джона Фота.)

* Гудвин Чарльз, Гудвин Марджори — американские социолингвисты и антропологи. — *Прим. ред.*

Но чего цитатной фигуре не следовало бы делать, так это ссылаться на процесс анимации, который ее создает. Но, как обстоятельно рассматривалось ранее, то, чего не следует делать, есть именно то, что оказывается сделанным, чтобы породить негативный опыт.

Эти замечания о цитатных фигурах следуют лингвистической трактовке феномена речевых включений. Но продолжим рассматривать разновидность вставки, которой не уделялось достаточно внимания. Я имею в виду чрезвычайно распространенную практику «автобиографической адресации», при которой прямое утверждение, просьба и любое другое высказывание предваряются ссылкой на самого себя: «По моему мнению», «Если вы спросите меня», «Я всегда чувствовал, что», «По моему опыту».

Слова, следующие за связкой, которая отсылает к говорящему, должны «помещаться в круглые скобки», ибо в них выражается позиция, несколько отличная от позиции говорящего, которая, вероятно, позволяет ему объединиться со слушателями против той фигуры, которой приписываются указанные слова¹. Я мог бы добавить в скобках, что люди, использующие в разговоре прием дистанцирования от самого себя, часто выглядят нескромными, словно им уже не нужно придерживаться принципа, исключающего злоупотребление правом говорить для улучшения собственной позиции, поскольку говорящий делает свою фигуру более значимой, чем следовало бы. (Читатель мог заметить, что мое собственное употребление соединительной фразы: «Я мог бы добавить в скобках» в предыдущем предложении не помешало мне использовать его как раз при обсуждении вопроса, чем оборачивается употребление подобных фраз.) Отметим, что и выжидательная позиция рассказчика («А вы слышали») служит похожую службу, в частности, помогая стимулировать интерес слушателей и согласие продолжить рассказ, что позволяет ему гораздо легче сохранить собственное лицо, чем неприкрытое стремление включиться в разговор. Короче говоря, большое количество разнообразных высказываний может быть представлено в форме сообщения,

¹ Бэйзил Бернштейн* доказывает, что (в Англии) эти вводные фразы более свойственны речи среднего класса, чем речи рабочих. См.: Bernstein B. Social class, linguistic codes and grammatical elements // *Language and Speech*. 1962. Vol. 5. P. 224, 237.

* Бернштейн Бэйзил (1924–2000) — английский лингвист и социолог. — *Прим. ред.*

в котором говорящий дистанцируется от сообщаемого, какой бы не соответствующей духу разговора ни казалась такая организация его фрейма¹.

Теперь необходимо сделать некоторые замечания о структурных ограничениях фреймового анализа разговоров в печатном тексте и, следовательно, об ограниченности представленных до сих пор аргументов, касающихся выразительных возможностей обыденного языка. Рассматривая проблемы речевых включений, В.Н. Волошинов пишет.

Но чужое высказывание является не только темой речи: оно может, так сказать, самолично войти в речь и ее синтаксическую конструкцию как особый конструктивный элемент ее. При этом чужая речь сохраняет свою конструктивную и смысловую самостоятельность, не разрушая и речевой ткани принявшего ее контекста².

Затем он (как и я) приводит примеры. Однако, хотя эти примеры относятся к вставкам в разговоре, разумеется, они могут быть представлены читателю только в печатном переложении. Далее, если перед нами случай, когда синтаксис косвенной речи соответствует контексту, в котором делается сообщение (противопоставляясь лишь контексту, о котором де-

¹ Конечно, можно считать, что каждое высказывание, произносимое вслух, несет в себе подразумеваемую или не выражаемую словами связку типа «я утверждаю, что», и поэтому каждое устное высказывание можно грамматически истолковать как своего рода сообщение. По-видимому, вопрос к тому, кто только что высказался, мог бы возратить соответствующую связку в ответ, как, например: «Я сказал, что». Однако даже если признать это сомнительное утверждение правильным, остается необъяснимым, почему участники эксплицируют связки в определенных пунктах разговора, навязывая свои «я думаю, что» или «я чувствую, что» даже тогда, когда предполагаемое сообщение (с выражением подразумеваемой дистанции от сообщаемых событий) можно было бы признать уже состоявшимся. В поддержку не выражаемых словами связок см. весьма интересную аргументацию Джона Росса, по мнению которого каждое простое повествовательное предложение следует анализировать как придаточную часть «перформативного» в сложноподчиненном предложении, включающего местоимение «я» в качестве опущенной именной синтаксической конструкции, глагол «говорю» как опущенный глагол в глагольной конструкции и «вам» как опущенное косвенное дополнение. При этом утверждается, что только апеллируя к этой опущенной и весьма важной части, заложенной в структуре предложения, можно грамматически объяснить использование возвратных местоимений (и некоторых других оборотов речи). См.: Ross J.R. On declarative sentences // *Readings in English transformational grammar* / Ed. by R.A. Jacobs, P.S. Rosenbaum. Waltham (Mass.): Ginn & Company, 1970. P. 222–272.

² Volosinov V.N. Op. cit. P. 149. Русский оригинал: Волошинов В.Н. Цит. соч. Гл. 2. «Экспозиция проблемы “чужой речи”». — *Прим. ред.*

дается сообщение), и если это случай (удачно описанный Волюшиновым), когда некоторые высказывания, воспроизводимые в форме прямой речи, нельзя полностью воспроизвести в косвенной речи, то почему бы нам не допустить, что правила, позволяющие включить высказывание в устный разговор, будут отличаться от правил включения «того же самого» высказывания в письменное повествование? И если это факт, как можно обозначить указанное отличие в печатном тексте? Для этого определенно подошла бы классная комната, но подойдет ли книга? Не может ли случиться, что всякий книжный фрейм будет методично препятствовать передаче (по крайней мере, с достаточной легкостью) определенных вещей, которые легко передаются в другом фрейме?

Предпримем одну попытку проиллюстрировать такого рода проблему, имея в виду, что донести иллюстрацию до читателя, по-видимому, невозможно, и уж, наверное, нелегко, если не вполне понятно, как это делается.

Мы слышим, что в настоящем, живом театре высказывания исходят непосредственно от людей — сценических источников звука. Никаких вопросов о речевых включениях не возникает, пока персонажу не доведется повторить то, что сказал он или кто-то еще с явным намерением, чтобы другие персонажи слышали произносимые им слова как сообщение о высказывании, а не само это высказывание. Как передать это в *печатном тексте* пьесы, достаточно ясно.

Джон. Нет, я не хочу!

Мэри (*поворачиваясь к Гарри*). Джон сказал: Нет, он не хочет!

Переложить этот отрывок диалога для романа тоже не составило бы труда:

Джон ответил: «Нет, я не хочу!»

Мэри живо повернулась к Гарри: «Джон ясно сказал: “Нет, он не хочет”».

Но если я хочу обсудить словесные взаимодействия этого типа в печатном тексте, возникают трудности, наводящие на мысль, что традиционное логическое различие между «употреблением» высказывания и его «упоминанием» не всегда легко сохранить. В обычном разговоре, как и в пьесах на сцене, произносимые слова «напрямую» исходят от источников звука — живых участников. Но как эти устные высказывания

транскрибировать для печатного представления, допустим в форме обмена репликами? Во фрейме этой книги, в печатном предложении: «Я сказал, что Джон сказал “Нет”» слово «Нет» представлено как включенное высказывание. Но как насчет следующей формы?

Джон сказал «Нет».

Должны ли мы понимать это так, что для удобства я опустил связку «Я сказал, что», но это не выраженная в словах вводная часть должна быть восстановлена, если потребуется аналитическая интерпретация указанной формы. И предполагается ли, что фактически это второе «Нет» — включение чужой речи? А может, напротив, я намереваюсь заставить читателя понять, что это напечатанное предложение («Джон сказал “Нет”») следует воспринимать как замену элемента живого диалога, исходящего от живого источника звука, и что дальнейшие попытки развести «употребление» и «упоминание» будут только запутывать? И эта проблема, заметим, отличается от ранее рассмотренной родственной проблемы, а именно, надо ли каждое *устное* высказывание понимать как высказывание с опущенной связкой типа «я утверждаю, что».

Если же письменное слово нельзя использовать так, чтобы справиться со всеми различиями между ним и устным словом, то не следует ли нам ожидать и других подобных затруднений? Так, например, человек, глухонемой от рождения, среди таких же людей может пользоваться языком жестов, чтобы рассказать историю, но ее отличие от версии, изложенной нормально говорящим человеком, по-видимому, выразить в устной (или письменной) форме практически невозможно¹.

5. *Передразнивания и подражания (mockeries and say-fors)*. Мы различили четыре типа фигур: натуральные, сценические, литературные и цитатные. Теперь остановимся на последнем классе действий, которому пока уделялось недостаточное внимание. Посредством таких действий человек изображает (как правило, используя чужой голос) кого-то другого, кто может при этом присутствовать или не присутствовать. Человек вос-

¹ Я следую здесь аргументации Арона Сикурела*. См., например, его неопубликованную статью: Cicourel A. Gestural sign language and the study of non-verbal communication.

* Сикурел Арон (р. 1928) — американский социолог, социолингвист и социальный антрополог. — *Прим. ред.*

производит слова и жесты другого. Однако серьезного перевоплощения здесь не происходит, поскольку не предпринимается никаких усилий обмануть кого-то и нет настоящего театра, так как этот эпизод анимации обычно достаточно непродолжителен и не связан с совместными усилиями других исполнителей. В центре внимания здесь сам процесс проецирования вовне образа другого, во время которого зрители ни на минуту не забывают, что перед ними аниматор¹. И потому ни этому аниматору, ни фигуре, которую он изображает, не дано целиком контролировать сцену, полностью завладевая воображением зрителей. Отметим, что эти маленькие сценки вовсе не предусматривают действия еще одной разновидности цитатной фигуры. Связки, используемые в дискурсе, здесь отсутствуют, поскольку описываемые ситуации более напоминают сценическое действие, чем сообщение.

По форме «подражания» могут напоминать комические песенки, которые звучат на представлениях в ночных клубах, когда исполнитель с помощью жестов имитирует пение, следуя записанному голосу, принадлежащему совсем другому лицу. Меньшее формальное сходство с подражанием имеют «номера», наподобие театральных, во время которых человек вне сцены или на сцене шаржирует хорошо известного персонажа, своеобразно приобщаясь к статусу исполнителя. Те, кто исполняет песни, также выдерживают «не свой образ», с той лишь разницей, что в данном случае не существует какой-либо промежуточной символической фигуры, так что между певцом и фигурой, от имени которой он поет, предполагается некая близость².

¹ По-видимому, нет никаких серьезных причин, по которым человеку нельзя было бы карикатурно изобразить самого себя; наверно, это случается, но не со всеми.

² Здесь я всего лишь затрагиваю тему об отношении певца к той «персоне», которая является источником лирических переживаний, то есть по сути к «Я», скрытому в песенных словах. Это отношение сложное и составляет одну из диковин поп-культуры. Примечательно то, что каждый день миллионы слушают песни, исполняя которые, популярный певец находится в крайне запутанных отношениях с изображаемой фигурой, но, по-видимому, кроме нескольких исследователей, никто не интересуется этой проблемой и ее социальными последствиями. Слабые попытки понять ситуацию можно усмотреть во время от времени позволяемом себе удовольствии отключить звук в телепередаче и наблюдать за жестами певцов в отрыве от смысла, который им придают слова. Этими наблюдениями разоблачается бедность репертуара жестов (их, как правило, всего пять или шесть) и доказывается, что почти каждый певец нуждается в жестикуляции, усиливающей выразительность его выступлений.

Таким образом, заниматься подражанием могут люди, которые сами находятся в роли сценического исполнителя. Но в подобных отображениях важно то, что они доступны людям, заведомо находящимся не на сцене, а в обыденном разговорном взаимодействии. Таково обыкновение копировать речь присутствующих фигур: детей, домашних животных¹, людей, с которыми что-то совместно делаешь, и т. п. То же самое правомерно и в отношении отсутствующих лиц, для некоторых культур — благодаря наличию особых выразительных средств и знанию принятых речевых навыков². В неформальном разговоре используется также «подражание речевой манере» (или «стилю произношения»), то есть шаблонные акценты, чтобы выразить то, что может быть приписано фигуре, отличной от говорящего, фигуре, определяемой категориально, а не биографически. Примеры «подражаний речевой манере»: детский лепет, этнические и расовые акценты, национальные акценты, гендерно-ролевая экспрессия и т. д. Хотя детский лепет иногда

¹ Goffman E. Communication conduct in an island community. Ph.D. dissertation. Department of Sociology. University of Chicago, 1953. P. 153–154.

² Среди жителей Шетлендских островов лет десять назад «передразнивание» было хорошо развитым способом проводить досуг. Одни члены островной общины славились умением вышутить кого-то из островитян, многие другие — своими пародиями на Джеймса Стюарта или Марлона Брандо*. Клаудиа Митчелл-Кернан** в исследовании современного негритянского диалекта английского языка приводит еще одну иллюстрацию и дает полезное описание: «*Речевое подражание* — это, по сути, один из способов охарактеризовать человека. Подражатель пытается сообщить не только содержание сказанного, но и то, как это было сказано, предлагая тем самым неявный комментарий о социальных корнях, личности или намерениях данного оратора. Такая информация передается не столько посредством знакомства с личностью или ее характерными чертами в какой-то целостной форме, сколько воспроизведением или иногда включением особенностей чужой речи, которые варьируют от фонологических характеристик до конкретного содержания и несут в себе некое экспрессивное значение. Смысл, заключенный в сообщении подражателя, обозначается и раскрывается для других благодаря воспроизведению фонологически и грамматически своеобразных черточек, сохранению неправильного произнесения слов или провинциальных идиом, диалектного произношения и, что особенно тонко, благодаря подражанию паралингвистическим характеристикам». [Паралингвистика — раздел языкознания, предметом которого являются неязыковые средства, сопровождающие речевое сообщение. — *Прим. ред.*] См.: Mitchell-Kernan C. Signifying and marking: Two Afro-American speech acts / Directions in sociolinguistics: The ethnography of communication / Ed. by J. Gumperz, D. Hymes. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1972. P. 176.

* Стюарт Джеймс (1908–1997), Брандо Марлон (р. 1924) — американские киноактеры. — *Прим. ред.*

** Митчелл-Кернан Клаудиа — американский социолингвист и антрополог. — *Прим. ред.*

допускается в разговоре между взрослыми как стилизованное выражение любви и нежности и очень часто используется по отношению к детям, чтобы снять страх, который они могут испытывать при общении со взрослыми, здесь рассматривается другая функция детского лепета, а именно его использование как своего рода модели коммуникации, в которой говорящий взрослый разыгрывает ответ, какой мог бы дать неговорящий ребенок, если бы умел (или имел намерение) разговаривать. Чревовещание — похожая форма, которую используют для анимации кошечек, мягких игрушек и других объектов обожания¹. И конечно, до или после подражательной используется «эксплицитная речь», чтобы все было похоже на полноценный взаимообмен.

VII

Связки определены нами как элементы, указывающие, кто говорит или действует, независимо от того, что говорится или делается. На первый взгляд можно подумать, будто все информация о связках редуцируется к отчету об отрезках деятельности, в которую вовлечены некие фигуры, а конкретнее, к правильному связыванию слов и поступков с источниками, которым они приписываются. Однако было показано, что все здесь гораздо сложнее. Даже при обычном повторении слов другого лица за говорящим признается право также воспроизводить кое-что из экспрессивного потока, в который помещены (или

¹ Синтаксическая форма таких «преобразований посредством слова» может быть смутно распознаваемой. Например, хозяйка обращается к своей кошечке во время мытья: «Изабель хочет сказать, что ей не нравится мыло?» Только нелексические признаки этого высказывания позволяют определить его как приписывающее слова кошке. Воображаемый словесный взаимообмен хозяйка могла бы завершить таким экспрессивным обращением: «Мы же не хотим доставить неудовольствие своей девочке, не так ли?» Отметим, что в этом примере владелица кошки использует два приема, характерных для разговоров с бессловесными любимцами: «родительское множественное число», из-за которого фактически стирается граница между «я» и другим, и подавление местоимений в пользу собственных имен и прозвищ, подбираемых в зависимости от характера испытываемых чувств. Как следствие этих двух приемов письменная версия такого устного высказывания может представлять собой фрейм, допускающий двоякое толкование, причем достаточно импозантным способом: то ли слова произнесены *в адрес* бессловесного существа, то ли *от его имени*. Поэтому фразу «Папочка отшлепает нас, если мы это сделаем» — можно перевести двояко: «Я отшлепаю тебя, если ты это сделаешь» или (когда говорят за ребенка) «Ты побьешь меня, если я это сделаю».

будут помещены) эти слова. В каких-то пределах говорящему позволено передразнивать эту фигуру, копировать ее выражения. Поэтому прямая цитата выделяется и отмечается не только вводными связующими словами, но часто и измененным экспрессивным сопровождением (то есть словами, которые выражают сопутствующие данному высказыванию действия и эмоции). Фактически для слушателя вполне возможно прийти на место разговора уже после того, как определенная связка, выполнив свои функции, исчезла, и все-таки понять, что оратор в застигнутый момент не говорит от собственного имени, но скорее изображает некую фигуру, отличную от него самого. Далее, оказывается, что существуют правила подражания, разговорной имитации, то есть допустимые пределы (варьирующие от культуры к культуре, а внутри одного речевого сообщества — от одной категории говорящих к другой) уместности и целесообразности копирования другого. Между прочим, именно здесь надо искать различия между прямым и непрямым цитированием: второе явно оставляет меньше возможностей для имитации, чем первое.

Наряду с условностями имитации следует рассматривать и условности цензуры. Возьмем для примера чтение лекций по литературе, скажем, о современном романе на английском языке. Лектор имеет право (даже обязанность) процитировать один-два отрывка из оригинала. Он зачитывает их вслух, чтобы проиллюстрировать и подкрепить свои мысли. Критики, публикующие аналитические эссе, поступают так же. Однако с учетом времени, места и аудитории (да и грубоватости некоторых образчиков современной беллетристики) оратор вполне может прийти к выводу, что лучше воздержаться от чтения некоторых пассажей вслух по соображениям вкуса. Любопытно, что как бы комментатор ни придерживался этой линии поведения, она будет по-разному отклоняться от линии, которой он следует, управляя речью, произносимой им от первого лица. Как правило, оратор прилагает усилия к тому, чтобы применять более строгие нормы к содержанию собственных слов, чем к словам, которые в итоге будут восприняты слушателями как принадлежащие другому и лишь воспроизводимые, или анимируемые, оратором.

Нормы имитации и нормы самоцензуры суть часть ограничений, связанных с фреймом лекции и напоминающих нам, что некоторые материалы невозможно процитировать полностью и что само цитирование (подобно преобразованию прямой речи в косвенную) имеет ограничения. Тому есть и другие

примеры, кроме приведенных ранее. Как было показано, когда стоит задача прочитать чужой текст, возникает необходимость использовать в дискурсе такие элементы, как местоимение «Я», которые несут в себе опасность нисходящего переключения и должны соответствующим образом корректироваться. Еще один пример. Свойство шуток и каламбуров — быть самодостаточными и легко используемыми во всяком разговоре. По-видимому, шутка приписывается любому рассказчику вместо ее настоящего автора, когда, конечно, он известен, что позволяет индивиду сообщать, откуда он взял свой репертуар, не разрушая этим репутацию остроумца (или бездарного рассказчика), зарабатываемую благодаря рассказу. Следовательно, избирая темой обсуждения шутки или каламбуры и, естественно, приводя соответствующие иллюстрации, лектор чувствует, что те постоянно выскальзывают из фрейма чистых примеров и что, следовательно, он не в силах полностью изолироваться от репутации, какую обычно заслуживает, шутя по-настоящему. В таких обстоятельствах оратор может приводить иллюстрации с подчеркнуто насмешливой экспрессией, будто выдерживая их фрейм, — корректировка поведения, которая не требуется при цитировании других материалов.

Оказывается, подобно лекторам, обыкновенные любители поговорить тоже руководствуются нормами при передаче чьих-то слов, и нормативные ограничения в этом случае, между прочим, могут быть более строгими, чем у цитирующих лекторов.

Какие проблемы, специфичные для неформального разговора, можно предложить к рассмотрению с точки зрения его фреймовой организации?

1. Какова предельная численность исполнителей, с которой в состоянии справиться данный рассказчик и данная аудитория при повторном проигрывании прежнего опыта? И как надолго можно растягивать рассказ, выступая перед собеседниками? (Здесь, конечно, возникает проблема определения, когда и как осуществляется переход от простого участия в разговоре — разумеется, с правом воспроизводить коротенькие истории — к специализированной и функционально дифференцированной роли умелого рассказчика.)

2. Каковы вертикальные пределы вставок чужой речи, то есть, как далеко может зайти говорящий и быть уверенным, что за ним смогут уследить слушатели, заставляя некую цитатную фигуру цитировать того, кто в свою очередь использует еще одну цитатную фигуру, и т. д.?

3. Если учесть наше рабочее предположение, что натуральные фигуры будут сопровождать свои разговоры букетом эмоций, жестов и характерных акцентов, возникает вопрос, что из всего этого и в каком объеме уместно имитировать, когда говорящий «исполняет» человека, не похожего на себя? Например, если говорящий цитирует лицо другого пола, как далеко ему следует заходить в имитации гендерной специфики его самовыражения, не вызывая подозрений у окружающих?

4. Проблема соблюдения правил цензуры: при цитировании «грязных слов» другого или иных табуированных устных высказываний допускается некоторая вольность за пределами говоримого от собственного имени, но где кончается эта вольность?

VIII

Понятие информационного состояния и понятие связки обеспечивают некоторую базу, необходимую людям для представления другим эпизодов повторно воспроизводимого опыта. Понятия принципала, аниматора и фигуры образуют дополнительные опоры. Теперь нужен какой-то заключительный термин.

Как отмечалось, в обычном взаимодействии фигура может быть также и аниматором, и принципалом исходящих от нее высказываний. В театральных постановках эти три функции разделены. Хотя сценический персонаж и может действовать так, словно он аниматор и принципал своих реплик, это лишь часть театрально-драматургической фикции: ведь конечный аниматор — актер, и, строго говоря, в спектакле нет конечного, главного принципала, которым не может быть даже и драматург, принимающий участие в собственной пьесе. А что же говорить о пьесах и рассказах, читаемых для слушателей? Если чтец профессиональный, встречающиеся в тексте персонажи будут изображены соответственно их характерам. Каждый получит собственный голос. И вдобавок чтец зарезервирует для себя еще один голос (предположительно, близкий его «собственному») для недиалоговых отрывков текста, включая связки и сценические указания. (Возможно, он пропустит некоторые из связок, так как его особый голос, присвоенный каждому персонажу, обеспечит достаточную связность чтения, и эти пропуски послужат усилению эффекта театральности в том, что он делает. И, вероятно, ему не всегда будет удаваться точно закреплять какой-нибудь голос из своего арсенала только за тем «взятым в скобки» отрывком текста, которому этот голос

наиболее соответствует. Результатом окажется «размывание» четкости связей.)

Очевидно, что организация опыта в данном случае должна быть осознана отчетливо, иначе нельзя будет добиться хороших результатов. Чтец — это фактический аниматор всей рассказываемой истории, озвучивающая машина. Но в эту историю включены персонажи, которые на их собственном уровне могут заниматься инициацией и анимацией других историй. Это будут преобразованные инициации и анимации, но все-таки инициации и анимации.

Если перейти к чтению романов и пьес не профессиональными чтецами, а обычными читателями, то есть чтению про себя, вопрос о том, кто реально «анимирует» печатные строчки, станет немного туманным. Похоже, читатель здесь и есть фактический аниматор слов, и он же является собственной аудиторией.

Это и подводит нас к нужному финальному термину — «аудитория». Как отмечалось при обсуждении театрального фрейма, в американском обществе аудитория — это своеобразный получатель информации с весьма ограниченным кругом обязанностей: заплатить, сидеть более или менее спокойно, проявлять какие-то признаки заинтересованности во время исполнения и хлопать в ладоши по его завершении. Слова на сцене, хотя и не обращены к членам аудитории напрямую, говорят для них; ожидаемая взамен реакция — оценка, а не действие. Действием и словом должны реагировать другие персонажи постановки; конечно, эта реакция определяется их характерами и в этом смысле не «настоящая», не из реальной жизни. Отметим еще, что оценивающий взгляд аудитории направлен не только на конкретного исполнителя, но на некую общую расплывчатую мишень, охватывающую наряду с исполнителем воплощаемого им персонажа, продюсера, режиссера-постановщика, драматурга и вообще весь совокупный театральный эффект. (Вот почему есть резон в обычае после окончания представления выходить на поклон всем цирком, коллективно.) Почти все это может быть отнесено к ситуации, когда мы оценивающе реагируем на роман или пьесу, которые читаем про себя.

Теперь можно обратиться и к феномену неформального разговора лицом к лицу. Так как здесь бывает совсем немного слушателей, каждый из них обязан показать, что воспринял обращение к себе, понимает его и не считает, что собеседник не попал в колею разговора. Ко всем этим явлениям традиционный язык анализа коммуникации вполне применим — даже

в большей мере, чем к крупным аудиториям, поскольку сама их численность уменьшает коммуникационные обязанности каждого реципиента. Но кроме выполнения названных обязанностей слушатель в неформальном разговоре должен демонстрировать понимание и признательность не только по отношению к говорящему, но и ко всей ситуации разговора (в которой могут находиться и его герои). Повторюсь, здесь классические лингвистические формы утвердительного суждения, вопроса, команды, восклицания и т. д. попросту бьют мимо цели. Похоже, в неформальном разговоре происходит не совсем то, что сводится к улавливанию этих форм. Говорящие часто ищут сочувствия, а не интеллектуального одобрения, и это сочувствие может быть самоцелью, конечным пунктом, полной мерой того, что может получить говорящий от своих слушателей.

Во время исполнения пьесы на сцене зрители полностью отрезаны от высказываний и действий, производимых в любой момент каждым из персонажей. В отличие от персонажей зрители могут откликаться на сценические действия только по определенному каналу, безотчетно выражая голосовыми и прочими модуляциями свою взволнованность событиями, развертывающимися перед ними, — вопреки хорошо известному факту, что завтра вечером тот же спектакль будет даваться для другой аудитории. Нечто подобное происходит и во время обычного разговора. Ведь разговор в принципе более всего нуждается не в криках одобрения, а в тихом выражении заинтересованности — прерывистом дыхании и придыхании, ахах и охах, свидетельствующих, что слушатель взволнован тем, что ему сказано и пересказано.

IX

Начав с традиционного представления, что индивид самостоит фигуре, создаваемой им во время обычного взаимодействия, я развил некоторые соображения, созвучные идее фрейма, которые обосновывают ослабление связи индивида и фигуры: в процесс взаимодействия могут быть привнесены игровой компонент и другие переключения тональности, резко снижающие уровень личной ответственности; индивид часто представляет другим не себя, но историю с участием главного героя, которым случается быть и ему самому; предположительно индивид способен вовлекать кого-то из окружающих в свои внутренние состояния, во многом так же, как театральный исполнитель делает достоянием зрителей чувства изображаемого персонажа.

Но элемент театральности в отношениях между аниматором и анимируемым — только одна сторона тех возможностей, которые правила фреймирования предоставляют его участнику. Там имеется и другая сторона, заметно отличающаяся от первой, а именно право индивида отмежеваться от несовершенств (и совершенств) своего текущего ролевого исполнения, основанное на утверждении, что роль как таковая предъявляет ограниченные требования к человеку. Различие между этими двумя сторонами, связанное с соблюдением норм, характеризуется системностью и глубиной, и все же, если не привлекать сюда специально заостренную проблематику фрейма человеческой деятельности, данное различие легко оставить без внимания. Речь здесь идет, например, о различии между мастерской имитацией фигуры, которая по сценарию должна совершить просчет, и просчетом в имитировании фигуры. При первом типе имитации используется стандартное ролевое право человека отделять себя от фигур, которые он имитирует, при втором — способность людей уходить от ответственности за собственную деятельность. Именно второй тип защитного дистанцирования я и хочу рассмотреть далее. Поэтому вопрос не в том, кто этот индивид, который пытается что-то изображать, но скорее в том, как он использует потенциальные возможности изображения.

Первое, что заслуживает изучения, — это подавляемые отклонения от нормального поведения. Здесь имеются в виду, например, скоротечные нарушения «лицевого фрейма»: отсутствующий взгляд, невольные улыбки и взрывы смеха, приступы гнева и злобы, смущение и т. п. И еще более мимолетные нарушения: действия, связанные с устранением мелких неудобств, — почесывание лица, потирание носа, покашливание, ерзанье. Сюда входят также элементы деловой активности в стиле, воспринимаемом другими как отступление от принятого фрейма: сбивающие с толку подтексты, временный уход для занятий частными делами, перерыв на чтение почты и т. д. В ту же категорию попадают резонирующие, разобщающие особенности поведения, воспринимаемые как часть «внефреймового» Я: машинальное рисование, покусывание ногтей, сосание пальца, разнообразные привычки занимать рот: курение, жевание пищи или резинки. Наконец, существуют действия, совершаемые индивидом для поддержания в порядке своей внешности и выполняемые незаметно, хотя и публично: проверка положения галстука и воротничка, приведение в порядок прически, одергивание юбки и т. п.

Всеми этими актами человек устанавливает ограничения своей текущей роли, что заставляет с очевидностью допускать и признавать, что индивид как аниматор больше (или, по крайней мере, нечто другое), нежели любая из текущих ролей, которую он обязан изображать в явной и открытой форме. Все это напоминает ситуацию, как если бы другим участникам добровольно разрешили заглянуть за кулисы, предполагая, что иначе им трудно оценить совершенство исполнения роли.

Второй заслуживающий рассмотрения момент — это управление средствами извинения и оправдания. Когда человек на виду у всех неудовлетворительно решает какую-то задачу, он может, конечно, вести себя так, словно ничего плохого не произошло, тем самым навязывая свидетелям соответствующую линию поведения. Данной тактики обычно придерживаются на официальных общественных мероприятиях, ибо любая другая линия поведения сама по себе станет еще одним нарушением нормального хода событий. В качестве альтернативы, однако, провинившийся все-таки может на какой-то момент приостановить свои действия для извинений или оправданий. Любопытно, что старания поправить положение часто воспринимают как некую форму вежливости и, следовательно, как один из типов условности. Но в действительности это явление может быть чем угодно, только не формальностью. Ибо применить такое средство блокирования беспокойства — значит потребовать от других, чтобы они приняли данное действующее лицо на ином основании, — как существо, которое может делать ошибки, исполняя определенную роль.

Когда завершено выполнение некой материальной задачи, внезапный переход к словесному оправданию редко имеет негативный, разрушительный оттенок; то же самое бывает, когда извинение предшествует физическому усилию, возможная неудача которого должна быть прощена. Простой вопрос ретроспективного либо опережающего «переформатирования» становится вопросом применения его к естественной структуре деятельности. Однако когда неудача имеет отношение к разговорному исполнению, вопрос осложняется. Попытка оправдаться здесь может пополнить число тех самых неудачных действий, которые нуждаются в извинении.

Один пример — правда, не из области неформальных разговоров. Дикторы в общенациональных утренних выпусках новостей читают свои материалы почти безошибочно, успешно поддерживая у слушателей ощущение, будто происходит нечто

большее, чем простое чтение. Когда случается оговорка, эти исполнители склонны поправляться, как можно меньше привлекая внимание к своей ошибке: они либо вежливо повторяют исправленную фразу, словно это повторение — самое обычное дело, либо продолжают как ни в чем не бывало, словно бы и не требовалось ни замечания, ни исправления. Напротив, дикторы на специализированных местных станциях не только делают заметно больше ошибок, но и проявляют большую бесцеремонность, заглаживая их. Они открыто изливают самооправдания, самобичевания, раздражение и даже могут доверительно сообщить аудитории о своих всегдашних трудностях с разными словами, фразами, специальными языками и правилами произношения. Этим дикторы показывают, что сами остро сознают, как должна проходить нормальная передача, но их попытка спасти свое лицо приводит к большим потерям для программы. Да и аудитория обычно замечает, что ее пригласили поучаствовать в ситуации дикторов вместо тех ситуаций, о которых тем поручено информировать. Отметим, что, поскольку в таких случаях одно устное высказывание, которое делает человек, вынужденно соотносится с другим высказыванием, которое он уже сделал (или сделает), изменение голосового звучания на протяжении всего редакторского отступления должно быть очевидным, и обычно это так и есть — явление, характерное для нарушений рефлексивного фрейма.

Так же, как в случае с извинениями, обстоят дела с речевыми «фальстартами» и голосовыми («заполняющими») паузами, из которых протяжное «а-а-а» — самая основательная иллюстрация. Такие звуки можно обнаружить в выступлениях по радио людей, не привыкших говорить перед микрофоном. Эти звуки обеспечивают непрерывность речевого взаимодействия, показывая, что говорящий постоянно находится в процессе разговора, даже если он не способен сразу подобрать нужные слова¹.

¹ О феномене выражения сомнений в процессе разговора существует основательная психолингвистическая литература. См., например: Goldman F.A. Comparative study of two hesitation phenomena // *Language and Speech*. 1961. Vol. 4. Pt. 1. P. 18–26; Maclay H., Osgood S.E. Hesitation phenomena in spontaneous English speech // *Word*. 1959. Vol. 15. P. 19–37; Boomer D.S. Hesitation and grammatical encoding // *Language and Speech*. 1965. Vol. 8. P. 148–158. В целом, работы по этой проблематике методологически изыскны и аккуратны. Однако им не хватает внимания к центральной социологической проблеме, связанной с правом человека быть нерешительным и колебаться, а также с тем, какую роль он при этом играет. Эти ученые психолингвисты содержат свой дом в такой чистоте, что в нем уже вряд ли можно найти нужную вещь.

Однако для обеспечения этой непрерывности требуется, чтобы аудитория была терпеливой, умела приспособиться к темпу, в котором работает исполнитель, дождаться развития роли.

Отсюда следует, что при исполнении роли человек, по всей вероятности, позволяет себе маленькие вольности, когда на время выходит из ее рамок, допуская некоторые злоупотребления или оправдываясь. Эти мимолетные отступления — не сами действия, но лишь тени действий, которые легко не заметить, — вот почему социология умудрялась долгое время их игнорировать. То обстоятельство, что театральный исполнитель обязан избегать подобных оплошностей, представляя персонажа (за исключением случаев, когда отклонения предписаны сценарием), должно только обострить наш интерес к ним и подвести к более ясному пониманию факта, что, хотя социальный мир построен на ролях, за которыми стоят люди, эти люди имеют (и должны рассматриваться как «имеющие право» иметь) более широкую сферу бытия, чем позволяет любая из текущих ролей. Маленькие отклонения, о которых шла речь, поднимают очень большие вопросы.

Х

Подведем итоги нашей аргументации, касающейся природы разговора и применения категорий анализа фреймов к этому виду взаимодействия.

Разговор проявляется как быстро изменяющийся поток по-разному фреймированных отрезков, включая скоротечные фабрикация (обычно благожелательные) и переключения разных видов. В нем используются преобразующие реплики, которые дают понять, можно ли отклониться от обычного образца, и если можно, то каким образом. Когда такая вариация допускается преднамеренно, могут быть даны также сигналы для «скобок», устанавливающих, где преобразование должно начинаться и где заканчиваться (то есть какой прошлый или будущий эпизоды следует воссоздать), причем сами эти сигналы вводятся с таким расчетом, чтобы работать либо в опережающем, либо в ретроспективном режиме. (Задав вопрос личного плана в характерной лаконичной форме и получив на него гневный ответ, спрашивающий может еще раз уточнить свое определение фрейма, тот есть что в действительности он имел в виду: спросить буквально или пошутить.) Короткий отрезок, переключенный или сфабрикованный одним способом, сразу

же следует в разговоре за коротким отрезком, преобразованным по-другому, и все они смешиваются с отрезками, имеющими «нулевое преобразование», — настолько буквальными, насколько они характерны для данных обстоятельств. Эти преобразования могут быть весьма тонкими, если у говорящего имеется особая цель, побуждающая вставлять замечания в разговор так, чтобы их буквальное содержание не вполне соответствовало тому, что имеется в виду на самом деле. По мнению Грайса, когда вопрос задан, лишь его адресат может определить, в чем заключается намерение спрашивающего: напомнить о чем-то вертевшемся у него на языке, проверить знания адресата или добиться от него некоего признания и т. д.¹ (Спрашивающий здесь ищет не ответ на вопрос как таковой, а ответ на то, что он задает вопрос. Если он добьется успеха, то буквальная реакция будет лишь внутренним расслоением, результатом «восходящего переключения».) В самом деле, любое использование метафоры, даже внутри отдельно взятого короткого высказывания, потребует (и повлечет за собой на деле) ряд моментальных отступлений от буквального толкования сказанного и возвращений к нему². Говорящий способен

¹ Grice H.P. Utterer's meaning and intentions // *Philosophical Review*. 1969. Vol. 78. P. 166–167.

² Очевидно, это случается не только в «западных» разговорах. Этель Альберт, изучавшая одну из народностей Центральной Африки, пишет: «Дополнительно к идиомам (то есть выражениям, непонятым при буквальном восприятии) в языке рунди имеется ряд стилистических условностей, которые делают высказывания (также при буквальном восприятии) вводными в заблуждение. Например, о человеке, склонном к радикальным переменам в жизни, могут условно сказать: “Никто не знает, кто он, никто не знает его семью”. Такой ритор прекрасно знает и далее будет рассказывать в подробностях родословную подразумеваемого лица по мужской линии с историей брачных союзов, с успехами и провалами вплоть до ее конца. Условное включение здесь оказывается негативным ценностным суждением. Подобно этому, если кто-то говорит о человеке: “У него нет детей. Некому будет похоронить его”, — это не следует воспринимать буквально, особенно когда такое говорится в присутствии сыновей данного человека. Это значит лишь, что некоторые из его сыновей умерли, то есть: “Он породил много детей, но многие из них уже умерли”. Если взять более легкомысленный пример, то высказывание “Я был в пивной, но там не было пива” — в действительности означает, что несколько кварт этого напитка все-таки было выпито, но из-за того, что общий запас оказался малым, или число посетителей велико, или прием выглядел недостаточно дружелюбным, не оставалось смысла там засиживаться, так как жажда все равно не удалось бы утолить. Имя, традиционно присваиваемое одиннадцатому или двенадцатому ребенку, *bujana* («сотни»), попросту означает, что семья большая. Стилизованные преувеличения обычны также в практических переговорах, исках о возмещении ущерба и восхвалениях: например, щедрого человека могут назвать *mwami*

добавить к этому еще большее разнообразие, приводя высказывания других людей, которые могут быть процитированы в качестве цитирующих еще кого-то. И когда говорящий цитирует самого себя, используя местоимение «я», это «я», вероятно, в некоторых отношениях отличается от его Я на данный момент, что позволяет ему говорить с более легким сердцем и в особом фрейме, отделяя себя от цитируемой фигуры в собственном описании собственного опыта. Наконец, целое будет прерываться множеством мелких рефлексивных нарушений фрейма, некоторые из них «спонтанные», другие — связаны с манерой вести разговор, но в любом случае они служат для перемещения внимания с того, что сказал оратор, на способ, каким он сказал это, и тем самым разговорное действие превращают в предмет обсуждения. Ни одна группа в нашем обществе не кажется неспособной осуществлять такие радикальные переходы во фрейме разговора; и, по-видимому, всякий зрелый человек способен легко улавливать сигналы, соответствующие этим изменениям, и более упорядоченно воспринимать поведение другого. Если бы участник разговора постоянно не приспосабливался к изменяющемуся фрейму, он рано или поздно обнаружил бы, что слушает беспорядочные и бессмысленные слова и каждым своим словом только усугубляет ситуацию.

Дело в том, что отклик, которого мы часто хотим, — это не ответ на вопрос и не согласие с нашей просьбой, но оценка нашего спектакля. Весьма заманчиво отыскать за этим аргументом еще один: по многим причинам мы, видимо, чувствуем себя безопаснее, когда способны установить известную дистанцию между собой как аниматором и собой как фигурой, которой вменяется конечная ответственность за слова и дела. Возможно, сама приспособительная модель взаимодействия лицом к лицу требует от нас переноса описываемых действий за пределы тесного круга «со-участников разговора», оставляя только то, что гораздо легче поддается приспособляванию, а именно воспоминание о действии, но не само действие, — воспоминание, отклик о котором будет оценкой, а не противодействием, воспоминание, в котором главный герой, часто обозначаемый местоимением «я», чуть-чуть отделен от лица, ссылающегося на самого себя. Какова бы ни была причина

(король) или *Imana* (бор)». См.: Albert E. «Rhetoric», «logic» and «poetics» in Burundi: Culture patterning of speech behavior // American Anthropologist. Special Publication. 1964. Vol. 66. Pt. 2. P. 51.

этого, живой разговор главным образом включает то, что заново переживается говорящим.

Люди могут произносить чисто перформативные высказывания, как в случае, когда игрок в бридж очередной ход сопровождает словами: «Три трефовки!». Но как природа не терпит пустоты, так она не терпит и перформативных высказываний, которые выражают лишь исполнение приказа или пожелания. Вместо этого люди могут оживлять в памяти и вызывать в воображении сцены, происходившие в прошлом или возможные в будущем. В частности, они могут цитировать другое лицо или даже самих себя. Они могут также произносить слова артистически, как если бы говорящий был типичным представителем какого-то класса, нации, планеты, расы, пола, региона, профессии или персонажем из «Алисы в Стране чудес», китайским мудрецом, человеком, находящимся под влиянием алкоголя, кумира или страсти. Они оберегают свои замечания с помощью всевозможных ограничительных рамок, оговорок и других приемов, уменьшающих весомость сказанного, часто добиваясь такого эффекта введением необязательных ссылок на самих себя. Во время разговорных исполнений они даже способны, изменяя голос, делать апологетические замечания на свой счет, внося нарушения в собственный фрейм.

Поэтому, когда человек являет себя в разговоре перед своими знакомыми (и наверняка в таком месте, где его следует рассматривать как полностью отвечающего за себя, действующего от собственного имени и в собственной манере), он в определенном смысле создает свой фрейм. Сказать, что говорящий входит в роль и через нее представляет себя собеседникам, — означает встать на путь предрассудков в понимании его целостности и аутентичности. То, что он делает, есть не что иное, как моноспектакль. Он анимирует содержание своей речи. В этом много от него самого, от особенностей его поведения в данный момент. Но способность представлять себя другим в значительной мере используется ради иных принципов, нежели он-сам-на-данный-момент, чтобы оживить иные фигуры, нежели он-сам-на-данный-момент. При этом убеждения, интересы, чувства, установки, несомненно, «выражаются», «внутренние состояния» получают наглядные подтверждения. Но эти внешние проявления не дают привилегированного доступа, так сказать, к биологическому механизму говорящего, ибо их следует приписывать анимируемой фигуре, а не аниматору.

На этом неопределенность не заканчивается. Если неформальные высказывания оратора заметно отрываются от окружающего мира, то интерпретационная деятельность слушателя, несомненно, еще более произвольна. Ибо при восприятии сказанного, как бы аккуратно и точно оно ни выражало намерения говорящего, слушатель может оказаться излишне впечатлительным и способным перетолковать то, что он слышит в «восходящем» (отрывающем от действительности) ключе, подчиняя услышанное единому замыслу — перетолковать сказанное так, чтобы оно выглядело простым прикрытием для саморекламы, надоедливой попыткой лести, еще одним пересказом истории, многократно слышанной от того же рассказчика, или занимательной попыткой фальсифицировать произношение, считающееся более выигрышным, и т. п. (Явно, такой редуccionистский анализ имеет внутренний источник.) Поэтому на быстро меняющиеся речевые фреймы говорящего может наложиться еще одна сетка изменений, и ее создаст слушатель (иногда только для самого себя). К полиморфизму речи здесь добавляются субъективные искажения.

Обычно при игре в бридж перед тем, как объявить ставку, используют присловье «Три трефы», и толкуется оно совершенно однозначно. Несомненно, такая речевая манера вполне уместна для бриджа. Но если дело касается разговора [при карточной игре], рассмотрим следующую запись беседы подруг, играющих в бридж¹.

Мэрилин. Ага, э-э,

Мэрилин. Хелен сказала тебе, что я собиралась зайти после,

Мэри. Ну, да, э-э — Она² никогда не скажет хелло. Ты разговаривала с ней, а я сидела в другом кабинете, а Фрэнк Романо стоял рядом, а я говорю: «Это мой друг,

Сара. ((покашливает))

¹ Записано и используется с разрешения участников игры. Магнитофонная запись произведена Эрвиллой Пейн. Расшифровка фонограммы выполнена Гейл Джефферсон, которая немного упростила орфографию и обозначила прописными буквами высказывания, относящиеся к карточной игре (там, где она была более или менее уверена). Для обозначения промежутков времени, не занятых разговором, использовались крупные точки.

² Здесь и далее курсивом обозначены фонетические элементы, акцентированные говорящим. Иногда с помощью этих акцентуаций выражается саркастический тон. — Прим. ред.

Мэри. — звонит», а он говорит, хо-хо «Хелен, скажи ей, что Мэри говорит хелло». А Хелен была как никогда увлечена трепом с тобой, так и положила трубку, и не сказала.

Мэрилин. Угу.

Мэри. Но она [все-таки—

Мэрилин. [Хм-м-м!

Мэри. Я пару раз слышала, как она с тобой говорила. Что-то про

Мэри. — о счете или что-то такое, ну это...

Мэрилин. Что? Они говорили о том, что я, должна

Мэри. Нет.

Мэрилин. Хо-хо-хо! [Не-е?

Мэри. [Нет, я же [знала, что ты говорила им.

Мэрилин. [Ха! Х-х-х-х Как-то у меня были их билеты, ну, ты знаешь, а они «А мы с-нова позвали нашу подружку Мэрилин, и ля-ля-ля», а потом слиняли.

Эйлин. [Гм-м-м...

Мэри. Такая вот наша [подружка Мэрилин

Эйлин. [ЭХ, КАКУЮ КАРТУ ПРОВОРониЛА,
У-У-У

Мэрилин. [Да уж.

Мэрилин. [А я говорю «О'кей, ребята»

Сара. [((покашливает))

Эйлин. [ОТЛИЧНЫЙ РАСКЛАД,

Сара. ДА УЖ... ПОСМОТРИМ, ЧТО ЕЩЕ [ПОЛУЧИТСЯ.

Мэрилин. [А я говорю. «А ща-а-с я хочу, чтобы ты была настоящей подругой».

Сара. [УХ-Х-Х-Х-Х ТЫ У НЕЕ ЖЕ ВСЕ МАСТИ.

XI

В последние десятилетия во всем мире люди затрачивают все больше и больше времени на просмотр телепередач. Какая-то небольшая часть телевизионного материала предполагает недраматическое использование языка, изображений и диаграмм, например при сообщениях о погоде, правительственных новостях или в рекламе. Но значительная часть телевизионного времени отдана драме или комедии, включая повто-

ряющиеся кинофильмы и телесериалы. И еще более удивительно, что в тот же период заметно увеличилось время просмотра теледокументалистики. По-видимому, спектр новостей все больше ориентируется на «подлинные факты». Публике показывают места, где происходили достойные внимания события, а во время интервью их участники еще сохраняют живые впечатления и еще способны, отвечая на вопросы, выразить свое отношение к случившемуся. («Горела ли на вашей матери одежда, когда вы увидели, как она пытается выбраться из дома?») Без сомнения, все это делается с намерением лучше проинформировать публику. Но здесь же происходит и превращение политических или трагических фактов в сырье для сценариев, благодаря которым повторное проигрывание жизненных реалий обеспечивает зрителям необременительную возможность поучаствовать в них. События, которые ничего не привносят в нашу текущую жизнь или вообще не так уж важны для нее, легко можно использовать как материал для новых сюжетов. Видимо, чтобы окутать туманом реальные события, надо включить их в прямую телепередачу.

В этой связи можно было бы ратовать за социальную ответственность тех, кто создает драматический облик окружающего мира, а также искать противоядие против всего этого. Однако следует указать на еще одно обстоятельство. Я не думаю, будто бы все мы превратились в пассивных наблюдателей, требующих от мира захватывающего нас зрелища, за которым стоят рекламщики и политики, занятые выгодной поставкой на рынок вымышленного опыта, так сказать опыта из вторых рук. Я полагаю, что мы сами готовы увлечься чем угодно. (А также готовы к явно неуклюжим эффектам, которые используют спортивные комментаторы в своих «концентрированных повторных проигрываниях», порой слишком затянутых, чтобы добиться естественного соотношения между острыми и вялыми игровыми периодами.) Все это происходит потому, что [и в повседневной жизни] существует нечто похожее на те напряженные часы, которые мы проводим у телевизора. Это время, которое мы готовы потратить на рассказ о нашем собственном опыте или на ожидание подходящего момента для такого рассказа. Правда, теперь мы, по-видимому, частично отказались от такого увлечения, переверившись работе профессионалов. Но тем самым мы отказались не от мира, а лишь от более традиционного пути соединения с ним.

XII

До сих пор мы доказывали, что фреймовая структура театра и фреймовая структура разговора, особенно разговора «неофициального», имеют глубинные сходства. Это подводит нас к решению еще раз взглянуть на фактическое содержание театральных пьес и сравнить его с тем, что происходит в реальной жизни.

1. Примем в качестве определяющей характеристики театра (по крайней мере, согласуясь с общим мнением) тезис, что события на сцене нереальны, они выдуманы, они не происходят в действительности. В означенном смысле они не существуют, хотя события, изображенные в биографической драме, возможно, когда-то происходили, а само театральное представление *по отношению к его репетициям* вполне уместно назвать реальным. Даже церемониалы имеют более действенные последствия для невыдуманной жизни, чем театр.

Но этот вызывающий факт театральной жизни вынуждает нас задать тот же самый вопрос и по отношению к сфере деятельности индивида. Насколько она реальна?

Традиционный ответ имеет двоякий характер. Индивид, несомненно, участвует в реальной, буквально проектируемой деятельности и является ее объектом. (Полагаю, что именно так и происходит.) С другой стороны, известен факт (хотя, возможно, он и недооценивается), что индивид тратит довольно много времени на залечивание душевных ран, на воображение самых худших неприятностей, которые могли бы с ним случиться, на мечты о сексуальных, денежных и т. п. успехах. Он еще и репетирует то, что будет говорить в свое время, и про себя придумывает, что бы следовало сказать уже после того, как дело закончилось. Не имея возможности заставить других говорить то, что ему хотелось бы услышать, он придумывает сценарии и командует речевыми исполнениями на малой сцене, расположенной в его голове.

Здесь следует отметить, что эта традиционная трактовка баланса между делами и мечтами, по моему мнению, чрезмерно смещается в сторону дела. Обычно упускают из виду, что даже в тех случаях, когда человек занят не тайными фантазиями, а рутинными разговорами на протяжении всего дня, многое в этих разговорах не удастся квалифицировать как прямое проявление человеческих действий: они оказываются такими же далекими от реальности, как и театральная сцена. Вместо открытого выражения своего мнения человек любит приписывать его персонажу (который иногда бывает и им

самим), но такому персонажу, от которого он в том или ином отношении старательно отмежевывается. А когда выпадает или выкраивается свободная минута, он не упускает возможности рассказать анекдот, сочинить небольшие эпизоды, проиграть свои обрывочные воспоминания, где он фигурирует в качестве главного героя, а также оказаться в роли рассказчика легенды. Как и театральные постановки, эти выступления должны оцениваться аудиторией, на которую не воздействует другой член команды — по крайней мере, явно.

Конечно, можно привести доводы, что такие праздные кружки включают людей вполне определенного типа, а, кроме того, право проигрывать любимые пластинки никогда не распределяется среди собеседников равномерно. Поэтому было бы вполне уместно перейти от исследования разговоров к исследованию структуры клик, дружеских сетей, отношений между полами, классовой политики межличностного общения и других аспектов инфраструктуры социальной организации. Но верно и то, что социальная функция этой инфраструктуры в том и состоит, чтобы обеспечивать каждого из нас «сочувствующими», готовыми оказать нам поддержку, когда мы заново прокручиваем сохранившиеся фрагменты прошлого опыта. Мы — проводящие устройства общества, но мы также и перегретые двигатели, способные работать, даже если отключено зажигание.

2. Если нереальность театрального действия — его первое свойство, то второе заключается в том, что нереальность, представляемая театром, имеет выраженный драматический характер. В конце концов, драматург мог бы попробовать заполнить сцену точными подражаниями повседневной жизни, и хотя такое определенно могло бы сойти за эксперимент или шутку и даже иметь недолгий успех, произойти оно могло бы только потому, что это был бы уже *не театр*¹. (Или, например, представим, будто кто-нибудь решил создать драматургическое произведение, используя для этого лишь магнитофонную запись [реальных эпизодов] или ее машинописную расшифров-

¹ Параллель этому феномену можно обнаружить в кинематографе в связи с, казалось бы, очевидной привлекательностью порнографических фильмов. В них открыто пренебрегаются нормы кинематографического фрейма, касающиеся сексуального поведения человека. Это предполагает, что порнографические сюжеты демонстрируются в кино как раз вопреки требованиям кинобизнеса. С тем же успехом можно приводить довод, будто эту продукцию поставляют на рынок именно потому, что она нарушает кинематографический фрейм, порождая тем самым негативный опыт, именно который в данном случае имеет особое значение.

ку.) Поэтому явления, которые по своей сути театральны и происходят только на сцене, не нереальны (точнее, не только нереальны), а скорее представляют собой *разновидность* нереальности, воплощенной в сценических действиях. Это и есть наша очередная проблема.

Я думаю, вначале следует рассмотреть то содержимое, которое заключено в скобки театрального фрейма. Речь идет о заполнении реального пространства и времени, в пределах которых драматург и актеры создают сценическое представление. Отложим на время обсуждение смысла сценической «нереальности» и зададимся вопросом: «Что именно в реальной жизни *могло бы* быть доступно скрытому наблюдателю, если бы он сумел воспринимать действительность в качестве театральной постановки, скажем, в течение двух часов (именно это время обычно имеется в распоряжении драматурга)?» Разумеется, в данном случае позиция наблюдения была бы отнесена на такое же расстояние от сцены, какое установлено в обычной театральной практике. Если исходить от противного, можно задать вопрос: что выходит за пределы наблюдения вследствие самой природы сценической постановки?

Во-первых, совершенно ясно, что некоторые события могут без всяких ограничений и в своей первоначальной форме иметь место в «реальной» пространственно-временной точке театрального представления, как если бы кто-то захотел использовать обстановку сцены для реальной, а не театральной жизни. Например, можно зажечь сигарету, потушить ее или даже немного подымить. Можно приготовить настоящий коктейль и выпить его, высказать какое-нибудь приветствие со всем жизненным правдоподобием, поговорить по телефону, перелистать журнал. Про всякое такое событие можно сказать, что оно «представлено непосредственно», процесс его развертывания протекает в пространственно-временных рамках спектакля. Я отвлекаюсь от трудностей сколь-нибудь точного употребления слова «непосредственно» («directly»)¹, а также от того факта (действительного и для реальной, «настоящей» жизни), что внешние свидетельства, на которые приходится полагаться, менее содержательны и существенно отличаются от того, на что они должны указывать. Если так, то сказать, что некоторые события непосредственно представлены в их бытовании на сцене,

¹ О затруднениях при использовании этого слова см. книгу Дж. Остина: Austin J. *Sense and sensibilia*. Oxford: Oxford University Press, 1962. P. 14–19.

значит ничего не сказать о том, *насколько полно* и посредством каких признаков они явлены в наблюдении. О смерти человека на сцене или в реальной жизни могут свидетельствовать заключение хирурга, безвольно свесившаяся голова героя или лепесток розы, в последнем трепетании падающий на землю. Картины смерти в реальности и на сцене различаются самым радикальным образом.

Во-вторых, совершенно ясно, что сама природа некоторых событий не позволяет им бытовать на сцене непосредственно (в описанном выше смысле): потому что они произошли очень давно (как тот предательский удар, который Брут нанес Цезарю), потому что они занимают продолжительное время (например, взросление человека), потому что они не вмещаются в тесное физическое пространство театра (скажем, соревнования по гребле), потому что они представляют собой слишком сложное переплетение событий (например, промышленная революция).

Если эти не поддающиеся сценическому описанию события все же необходимо превратить в часть пьесы, то они воплощаются на сцене в косвенных формах. Драматургия располагает для этого разнообразными техническими приемами. Можно использовать второстепенные признаки, когда, казалось бы, незначительный частный факт свидетельствует о существовании более масштабного целого: например, шум битвы, доносящийся в гостиную с улицы, безмолвие поднятой телефонной трубки, означающее, что там, далеко, свершилось грязное дело. Публике могут быть адресованы пояснения либо в форме прологов, устанавливающих связь данной сцены с развитием сюжета, либо более запятанно — в диалогах персонажей, где они обмениваются вопросами и ответами, раскрывающими зрителям информацию, необходимую для понимания происходящего. (Независимо от предлога появления на сцене такой персонаж должен всего лишь озвучить сообщение о событии, и, если не считать сугубо технических деталей, только это и происходит.) Отметим, что спор на сцене — не просто средство косвенного обнаружения сложных отношений между людьми; это непосредственное представление события. Возможен и вариант, когда мы узнаем о споре по косвенным признакам, хотя сообщение представлено непосредственно.

Дополнительно к формам пролога (или эпилога) и «попутному» введению нужной информации имеются и другие, более сложные приемы, расширяющие диапазон сценических возможностей. К примеру, драматург может использовать прием,

позволяющий символически обозначить значительные промежутки времени между сценами или актами, тем самым показывая героев в различные периоды их жизни. Например, в первом акте персонаж появляется молодым, во втором — в среднем возрасте и в третьем — стариком; таким способом инсценируются годы и десятилетия человеческой жизни¹.

Кажется очевидным, что события, представленные непосредственно, будут живее восприниматься зрителем, чем изображенные косвенными средствами. При всех оговорках, непосредственно представляемые события передаются с помощью множества признаков и одновременно по многим каналам восприятия, тогда как события, представляемые косвенно, чаще всего транслируются в узком диапазоне признаков с помощью относительно небольшого количества сигналов.

Теперь, наконец, можно поставить вопрос: какого рода явлениями заполняются театральные подмостки? Или точнее, какого рода материал зрители находят интересным и увлекательным?

События, происходящие вне сцены и в то же время непосредственно не влияющие на персонажей, сравнительно малоинтересны, хотя, конечно, некоторые из них должны быть обозначены для определения контекста действия. Сколь бы интересен ни был феномен промышленной революции, его описание как такового мало способствует успеху драматургического представления.

Нельзя также рассчитывать на *любую* разновидность непосредственно представляемых на сцене событий. Как уже говорилось, имеется много бытовых исполнений вроде мытья посуды и много побочных действий вроде выкуривания сигареты, которые могут быть показаны во всей своей полноте. Вполне возможно прописать в сценарии пустой разговор персонажей, который мог бы произойти на сцене в таких же пространственно-временных границах, в каких происходят события реальной жизни. Ясно, что сами по себе такие события малоинтересны: на сцене их представляют как вспомогательные действия, передающие реализм и обыденность ситуации, эти события связывают значимые темы или, что более важно, служат средством передачи скрытого напряжения. В театре нередко

¹ В кинематографе может использоваться еще более широкий диапазон приемов. Когда-то в фильмах времена года изображались с помощью быстрого чередования изображений, мелькания страниц календаря, перелистываемого ветром, и т. п.

можно наблюдать действия, изображенные во всей своей полноте, но они не представляют интереса, поскольку фактически отсутствует причина, по которой сценические фигуры в своем конструируемом, изображаемом существовании были бы заинтересованы в этих действиях.

Последнее обстоятельство может ввести в заблуждение. Не представляет труда инсценировать от начала до конца игру в бридж, и персонажи на сцене могли бы быть представлены как увлеченные игрой. В конце концов, у них есть возможность погрузиться в игровой мир. Но что до этого зрителям, что можно сказать об их положении? Они тоже могли бы увлечься игрой, если бы существовало устройство, при помощи которого можно было бы наблюдать ловкость рук при сдаче карт, розыгрыши ставок, но в этом случае зрителям было бы незачем ходить в театр. Лучше следить за состязанием в бридж в зале местного отеля: зрелище обошлось бы дешевле, да и бридж был бы здесь более профессиональным.

Ответ на поставленный вопрос, я думаю, требует дополнительного комментария. Драматург воссоздает некую игровую деятельность, чтобы увлечь аудиторию. Если это не удастся, пьеса неизбежно проваливается, ведь игры — это как раз то, что гарантирует увлеченность. Однако драматург изображает сценическую игру так, чтобы прописанные в сценарии персонажи взаимодействовали не только в качестве партнеров по игре или противников, чье общение опосредовано картами или шахматными фигурами. Мир на сцене менее зависит от норм, чем игры. В игровой деятельности, изображаемой драматургом, карты и шахматы сами являются фигурами, похожими на действующих лиц. Театральные ходы и комбинации значимы для жизненной ситуации героя. Здесь предполагается не любое событие, а только такое, которое могло бы восприниматься в своей *непосредственности* и содержать в себе *непосредственно* воспринимаемую кульминацию, то есть некий кризис, поворотный пункт, прозрение, переломный пункт в реальном пространственно-временном континууме, которым располагает драматург¹. (Это может быть и обычный разговор, но и в этом

¹ Здесь просматривается некая параллель между материалом, с которым работают драматурги, и неинсценированными разговорами. По всей вероятности, люди, вовлеченные в азартные игры, в том числе биржевые, обнаруживают удивительную склонность пересказывать свои замыслы, хлопоты и переговоры друзьям и знакомым. И хотя им нередко удается заполучить слушателей, много труднее добиться, чтобы их выслушивали по-настоящему. Личные дела и отношения между людьми пользуются гораздо большим

случае он должен содержать в себе исповедь, разоблачение, ссору, внезапное сближение и т. п. — все то, что может стать поворотным событием в реальной жизни, несмотря на чисто словесное выражение.) Тем самым устанавливается характерная для игр атмосфера напряженного ожидания, возникает необходимость распознавать момент, от которого зависит, что произойдет дальше, короче говоря формируется наэлектризованная атмосфера спортивного соревнования, но в данном случае она сопряжена с человеческой жизнью. Разумеется, чтобы реализовать это в театральном зале, необходимо дать фоновую информацию о персонажах, включающую их прошлое, виды на будущее и свойства личности. Это достигается косвенными путями, и, во всяком случае, такая информация, поданная для публики, есть лишь основа для развития действия, своего рода карточная колода, готовая для использования в игре, но не сама игра. Игра же — элемент *драматургии*, определение судьбы, доступное для восприятия.

Конечно, крайне маловероятно, что события, переполняющие пьесы до крайнего предела, могут произойти в течение двухчасовой жизни на сцене. Здесь широко представлены разоблачения, несчастные случаи, сражения, признания в любви, пальба и подкуп, брачные соглашения и разводы, заговоры, пленения и роковые предчувствия, встречи после долгой разлуки, хорошие и плохие известия и т. п. Зачинаются и рождаются дети, проливаются слезы, расточаются ласки, звучат выстрелы и крики, и, поскольку освещение приглушено, торжествует романтика. Приходят известия о внезапном обогащении или разорении. Персонажи умирают один за другим в неслыханном темпе. Новости рождаются на глазах, и тут же следует реакция на них.

В общем, выходит, что драма — явление не только фиктивное, выдуманное, «нереальное», но и необычайно насыщенное значимыми для людей событиями (роковыми поворотами, сменами действий, разоблачениями и т. п.), и особенно примечательно, что это богатство событий — предполагаемый жизненный путь сценических фигур. Здесь вскрывается еще одно нереальное свойство сцены. Все упомянутые роковые события или жизненные повороты так и воспринимается пред-

успехом в качестве материала для подробного повествования. Этому роду взаимной игры, кажется, внимают охотно. Но тогда вместо того, чтобы доверять мнению о том, что люди всегда готовы слушать сплетни, лучше говорить, что сплетни — такая занимательная вещь, которую люди готовы слушать всегда.

ставителями нашей культуры. Мы чувствуем, что потеря работы, обретение супруга, разоблачение запятнанного прошлого и т. д. — все это вещи, которые структурируют жизнь, дают ключ к пониманию жизненной «ситуации» индивида. В конечном счете отправной пункт драматургов точно такой же, как отправной пункт их аудитории: и те, и другие верят, что жизнь человека действительно имеет структуру и направление и что можно установить, какие силы определяют ее течение. Но если бы дело ограничивалось только этой верой, этим практическим знанием, свойственным нашей культуре! Люди вполне способны единодушно поддерживать эти представления, и все-таки в некотором смысле они могут принимать жалкий натуралистический вид. Если судьбы людей действительно поддаются описанию, практическое знание может опираться на их ошибочную характеристику или, в лучшем случае, фокусироваться на незначительных и случайных свойствах. На самом деле нетрудно доказать, что особенности жизненного пути не только можно описать в сценарии, но сами сценарии были бы невозможны без них. Человеческая природа и жизненные кризисы — вот все, что нам нужно, чтобы сделать жизнь человека театрализованной. Как еще объяснить, почему жизнь являет собой столь удобный материал для театрального представления?

За возможностью поставить пьесу стоят два фундаментальных культурных допущения: индивиды шаг за шагом выстраивают свои карьеры, проектируют жизненные ситуации, личностные свойства и т. п. — и все это подлежит осмысленному описанию; можно видеть, как эти растянутые во времени магистральные сюжетные линии обрываются, соединяются, пересекаются и становятся значительно прочнее под влиянием общественных обстоятельств; именно поэтому модели человеческой жизни можно переносить на сцену.

Если обратиться к сюжетам и внутренним состояниям, которые присущи индивиду при неофициальном разговоре, становятся очевидными небольшие расхождения со сценой. Как отмечалось, индивиды вне сцены в общем-то не могут выразить себя достаточно адекватно, если их компаньоны не поддерживают линию разговора в течение необходимого времени. По-видимому, и драматург нуждается в поддержке и воодушевлении; натуральные фигуры представляются более заинтересованными в подтверждении и оправдании своей позиции. Таковы упомянутые расхождения. Размышления индивидов о собственной жизни, отрезки опыта, которые они по-

вторно или предварительно проигрывают, не являются точным отражением событий в их временной последовательности. Скорее всего, так оно и есть. Обычно отношение человека к своим действиям в прошлом или будущем, его размышления о том, почему он делал то, что делал, и как предполагает действовать в будущем, соотносятся в явном виде лишь с пустяками и событиями, не имеющими значения. В тот момент, когда человек предпринимает некоторое обобщение своей жизни и своих возможностей, он стремится набрать очки, изображая нечто основополагающее. Суждение человека о структурах опыта (даже когда они имеют непосредственное отношение к его собственному опыту) столь же театрально, столь же смещено к событийной стороне жизни и столь же подвержено влиянию культурных стереотипов, пронизывающих мотивацию человеческого поведения, сколь сценические представления и любые другие формы коммерческой трансляции чужого жизненного опыта. Несомненно, сценическое действо разворачивается по-другому, за исключением (до некоторой степени) изображения биографических событий. Но то, что человек свидетельствует о себе и своем мире, в столь значительной мере оказывается абстракцией, доводами в свою пользу, тщательно отобранными фактами, что лучше всего назвать все это сценарием непрофессионального драматурга, использующего самого себя в качестве персонажа и более-менее удобную версию своего прошлого.

Еще одно замечание. Хотя драма на театральной сцене предполагает фигуры, похожие на людей, а не на героев карточных или шашечных игр, игровой характер действующих лиц усиливается стремлением драматурга работать, так сказать, с внутренним ресурсом, то есть с набором персонажей, которые появляются заблаговременно и обеспечивают необходимую и достаточную информацию обо всем, что произойдет впоследствии. Как бывает в настоящей игре, аудитория может следить за взаимодействием этих признанных источников сведений, чтобы быть в курсе всего того, что может случиться. Благодаря этому у публики может возникнуть ощущение, что она главный свидетель происходящего, ощущение, что, куда бы ни повернул ход событий, они теоретически могут быть разгаданы исходя из первоначального распределения фигур и влияний — как в обычной загадке. Как в настоящей игре, ни одно предшествующее взаимодействие не является неуместным по отношению к тому, что материализуется впоследствии. Как и в игре, действие любого персонажа зависит от действий других

персонажей, причем эта зависимость может быть не только второстепенной, случайной, но и весьма существенной. (Но в отличие от азартных игр, в пьесах — по крайней мере, современных, немелодраматических — случаю не отводится главная роль в развитии интриги.) Чтобы создать интригу, необходимо как бы невзначай заранее обнаружить то, что задним числом подтвердится как действия необходимые, предусмотренные и суммированные. Написать окончание пьесы — значит показать, к чему привели все предшествующие события и то, какие события на самом деле повлекли за собой последствия, из-за чего, главным образом, и были поставлены на первые места в событийных цепочках. Но обычная жизнь, особенно городская, заведомо не организована подобным образом. Новые персонажи и силы, влияющие на ход действия, всегда могут войти в сюжетную линию в любой ее точке, и здесь не возникает необходимости осознанного планирования событий, предшествующих вмешательству. Решающие повороты в жизни происходят случайно, а последствия поступков часто совершенно несопоставимы с их причинами. Вместо удачного развития интриги мы обнаруживаем нечто подобное броуновскому движению. Однако в действительном неформальном разговоре рассказы о пережитом опыте могут исходить (и исходят) из того, что чуть позже их подытоживает. События, получающие развитие в такой истории, могут быть оформлены как результат, которым они целиком обязаны взаимной игре фигур, причем участвуют в этой игре только те участники, которые необходимы, чтобы довести сюжет до конца. Устные рассказы подобно пьесам демонстрируют полную взаимозависимость человеческих действий и судьбы, — взаимозависимость, в которой все осмысленно, — что присуще игровым стратегиям, но не является необходимым свойством жизни.

Итак, можно допустить, что, хотя планы и действия, производимые людьми, в буквальном смысле существуют, рассказы об этих проектах, по всей вероятности, ближе к драматургии, чем к фактам. Поскольку натуральные фигуры не имеют в своем распоряжении команды профессиональных актеров или достаточного времени, чтобы отшлифовать сценарий, поскольку, пересказывая события, они ничтоже сумняшеся пускают в ход свои любительские способности, постольку редко возникает вопрос, что же больше похоже на жизнь: сцена или нечто такое, что человек изображает перед теми, кого он выбрал в качестве своих слушателей.

Выводы

I

1. Наше исследование началось с наблюдения, что мы (а также значительное количество других людей) обладаем способностью и склонностью использовать конкретную деятельность, которая в определенном смысле самодостаточна, в качестве модели для преобразования реальности в забаву, обман, эксперимент, репетицию, мечту, фантазию, ритуал, публичную демонстрацию, рациональное размышление и благотворительность. Эти живые тени вещей встроены в механизм движения мира, хотя пригнаны к нему не так плотно, как рутинная повседневная деятельность — деятельность в буквальном смысле слова.

Отсюда следует, что рутинную деятельность надо воспринимать со всей серьезностью — как часть реальности, которая имеет первостепенное значение. Даже если мы, как показано выше, с головой уходим в фиктивные области бытия, приписывая какой-либо из них статус реальности, то и в этом случае рано или поздно обнаруживается вторичность и ненадежность восприятия, не соответствующего действительному положению вещей. Так может быть прочитан Джемс и даже Шютц. Делать это столь же удобно, сколь легко.

Во-первых, мы часто используем слово «реальное» для сравнения. Когда мы считаем что-либо нереальным, мы иногда не учитываем, что реальность не обязательно должна быть очень уж «реальной»; с таким же успехом она может быть как инсценировкой событий, так и самими этими событиями, а может быть репетицией репетиции или репродукцией оригинального изображения. Любое из изображений может быть в свою очередь создано путем копирования нечто такого, что само является макетом, и это наводит нас на мысль, что суверенным бытием обладает отношение, а отнюдь не субстанция. (Бесценная [авторская] акварель, хранимая по соображениям безопасности в папке с репродукциями, оказывается в данном контексте лишь репродукцией.)

Во-вторых, любой более или менее длительный отрезок рутинной деятельности, одинаково воспринимаемой всеми ее

участниками, скорее всего, будет содержать эпизоды, осмысленные в разных фреймах. В этом отношении они расположены в разных мирах (realms). Например, человек дает распоряжения своему почтальону, приветствует знакомую пару, садится в автомобиль и уезжает. Определенно этот отрезок деятельности представляет собой последовательность событий, которые имеют в виду Джемс и более поздние авторы под словосочетанием «повседневная реальность». В то же время ясно, что система дорожного движения — это относительно узкая ролевая сфера, безличная, но тем не менее очень плотно пригнанная к движению мира. Приветствия — часть ритуального порядка, в которой индивид имеет возможность представлять самого себя, — это область действия, тоже встроенная в рабочий механизм мира особым ограниченным образом. Распоряжения, адресованные почтовому служащему, относятся к сфере профессиональных ролей, однако маловероятно, чтобы взаимодействие в данном случае обошлось без небольших отклонений диалога еще в какую-нибудь область. Двигательные навыки, обнаруживаемые при вручении и передаче письма (или открывании и закрывании дверцы автомобиля), принадлежат к еще одному порядку явлений — умению управлять телом при оперировании подручными физическими объектами. Далее, если этот наш человек следует своим путем, вождение машины может стать рутинным автоматическим процессом и его мысли, по всей вероятности, начнут временами отвлекаться от дороги и переключаться на фантазии. Внезапно очутившись в трудном положении, он, скорее всего, одновременно будет, по возможности, ловко выкруливаться и молиться, смешивая «рациональное» и «иррациональное» так же незаметно для себя и в такой же манере, как и любой самый примитивный человек. (Заметим, что все эти по-разному фреймированные виды деятельности можно подвести под определенную «роль», например роль жителя пригорода, но для наших целей это было бы недопустимо грубой концептуализацией.)

Все это сложное стратифицированное напластование фреймов можно представить целостным образом на киноэкране; в этом случае картина будет систематически отличаться от оригинала хотя бы по характеру расслоения событий и получит иное бытийное определение, чем оригинал. Но какой бы оригинал ни лежал в основе кинематографической копии (нереального изображения оригинала), он и сам по себе будет неоднороден по отношению к реальности, то есть — представ-

лять собой серию по-разному фреймированных снимков, принадлежащих разным мирам.

Исходя из тех же соображений, кино можно рассматривать в качестве составной части действующего обыденного мира (*ordinary working world*). Легко вообразить обстоятельства, при которых человек посещает кинотеатр и постепенно включается в предлагаемые услуги, считая все это одним из обычных дел во время вечерней прогулки; в круг соответствующих событий скорее всего войдут еда, ни к чему не обязывающий разговор и другие развлечения. Если так, то можно вообразить и обстоятельства, при которых посетитель кинотеатра сравнивает реальность своего вечернего времяпрепровождения с телепередачей, изображающей такой вечер. А в суде, отстаивая свое алиби, наш индивид мог бы заявить, что он действительно ходил в кино в этот вечер и что такое хождение для него — самое обычное, нормальное, повседневное дело, тогда как фактически он в это время делал что-то еще.

2. Здесь возникают более глубокие вопросы. При доказывании того, что повседневная деятельность снабжает нас своего рода оригиналом, с которым можно сопоставлять разного рода копии, предполагалось, что исходная модель является чем-то подлинным, способным к фактическому существованию, и в своем бытовании она гораздо прочнее связана с окружающим миром, чем любое изображение. Однако во многих случаях то, что человек делает в своей жизни всерьез, соотносено с установленными для таких действий культурными стандартами и социальными ролями, которые выстраиваются на базе определенной деятельности. Некоторые из этих стандартов рассчитаны на максимальное одобрение, некоторые — на максимальное осуждение. Совокупное групповое знание (*lore*) черпается из моральных традиций культурного сообщества, бытующих в народных сказаниях, литературных образах, рекламе, мифах, сплетнях о поведении кинозвезд и их окружения, Библии и других источниках, содержащих образцы репрезентации. Поэтому повседневная жизнь, сама по себе достаточно реальная, довольно часто оказывается многослойным отображением некоего образца или модели, которые сами являются воплощением чего-то весьма неопределенного в своем бытийном статусе¹. (Знаменитость, которая демонстрирует платье

¹ См.: Schutz A. *Symbol, reality and society* // Schutz A. *Collected papers*. Vol. 1. The Hague: Martinus Nijhoff, 1962. P. 328. Здесь я еще раз выражаю признательность Рихарду Гратхоффу.

знаменитой фирмы, следует в своем поведении некоторой настройке обычного человека в повседневной одежде, то есть представляет зрителям модель, *воспроизводящую* реальную манеру одеваться. При этом она выступает моделью *для* подражания со стороны тех, кто стремится прилично одеваться; это стремление более присуще подружке невесты, но не самой невесте.) Может быть, жизнь не подражает искусству, но повседневное поведение в определенном смысле есть подражание правилам приличия, отклик на образцовые формы поведения других, и исходное усвоение этих идеалов принадлежит скорее воображению, чем реальности.

Более того, люди всеми силами и с полной самоотдачей поддерживают то, что считают своим организованным опытом. Они создают фонд поучительных историй, игр, загадок, экспериментов, сплетен и прочих сценариев, которые наилучшим образом поддерживают фреймированную картину действующего мира. (Молодежь особенно подвержена воздействию созданных очевидностей (*manufactured clarities*), которые впоследствии предоставляют ей накатанный путь для распознавания жизненных ситуаций.) Вообще человеческая природа приспособлена к такой перспективе видения мира отчасти потому, что люди хорошо научились принимать такое положение дел за истинное. Непрерывно и бесконечно многообразно социальная жизнь формирует и закрепляет формы знания о самой себе. (А поскольку мой анализ фреймов сливается с анализом фреймов в повседневной жизни, в этом качестве он, скорее всего, является еще одной полезной фантазией.)

II

1. На первый взгляд, повседневные действия людей из плоти и крови, вступающих в непосредственное общение друг с другом, кажутся резко отличающимися от копий, представленных в фиктивных областях бытия. Впасть в такое искушение легко. Копии можно рассматривать как простые преобразования оригинала, и тогда все, что обнаруживается в организации фиктивных сцен, можно считать применимым только к копиям, а не к реальному миру. В таком случае анализ фреймов превратился бы в исследование чего угодно, только не реального поведения.

Хотя такой подход может показаться самым очевидным, он не самый полезный. Реальная деятельность противостоит

не чему-то явно нереальному, наподобие снов, но также спорту, играм, ритуалам, экспериментам, пробам и другим подобным мероприятиям, включая разного рода хитрости, — и эти виды деятельности не принадлежат целиком фантазии и выдумке. Более того, каждая из этих альтернатив повседневности отличается от других по-своему. Несомненно, сама повседневная деятельность таит в себе быстро меняющиеся фреймы, многие из которых порождают события, значительно отличающиеся от того, что можно бы назвать буквально реальным. Наконец, переменные и элементы организации, обнаруживаемые в не-буквально-реальных областях бытия (*nonliteral realms*), проявляющие себя по-разному и по-разному используемые в каждой из этих областей, обнаруживаются и в организации актуального опыта, опять же в той форме, которая отлична от него самого.

Идея заключается в том, что отрезки деятельности вместе с участвующими в них действующими лицами трактуются как одна проблема, подлежащая целостному анализу. Объектами изучения при таком подходе становятся области бытия, и повседневность рассматривается здесь не как обособленная сфера жизни, противостоящая другим сферам, а лишь как один из возможных миров.

Несомненно, те жизненные миры и сопровождающие их обстоятельства, которые отделены от обыденного мира, могут изучаться совершенно автономно. Однако здесь возникает дополнительная сложность. Первостепенной задачей социологического изучения должно быть, на мой взгляд, изучение именно обыденного, актуального поведения, точнее его структуры и организации. Однако исследователь, как и люди, которых он изучает, склонен принимать структуры повседневной жизни за нечто само собой разумеющееся; поэтому он часто остается в неведении относительно того, что же на самом деле направляет его собственное поведение и поведение других. Сравнительный анализ разных миров открывает один из путей к преодолению подобной ограниченности самосознания. В тех мирах бытия, которые отделены от обыденной жизни, могут осуществляться естественные эксперименты, со всей возможной контрастностью и отчетливостью проясняющие свойства повседневности. Схему, сводящую воедино обыденный опыт, можно рассматривать как частный случай общего принципа организации опыта, как один из возможных способов действия. Собственно говоря, видеть что-либо — значит видеть сходство и

различия. Видение этих отличий (и сходства) в способах действия означает понимание хода событий. Тем самым не явленное и скрытое раскрывается, разоблачается, разгадывается. К примеру, на театральной сцене и в радиопостановке мы привычно ожидаем, что исполнитель будет выражать внутреннее состояние персонажа таким образом, чтобы сохранялась непрерывность сюжетной линии и публика хорошо знала, что происходит в каждый момент спектакля. Но такого же рода целенаправленные хореографические движения можно видеть и в повседневной жизни. С наибольшей очевидностью это проявляется в ситуации, когда человек обнаруживает, что делает нечто такое, что может быть превратно истолковано окружающими, которые просто скользят по нему взглядом и тут же переключаются на другие предметы.

2. Представим в качестве типичного случая трех или четырех конкретных людей, каждый из которых выполняет свою задачу при непосредственном присутствии друг друга, — это и есть отрезок повседневной деятельности. Что дает анализ фреймов для понимания этой сцены?

Во-первых, анализ фреймов указывает на треки или каналы деятельности. Допустим, определены основная деятельность, главное направление развертывания сюжетной линии и, следовательно, заданные ей видимые границы. Предположим, далее, что в структуре основной деятельности имеются по меньшей мере четыре трека: один для событий, находящихся за рамками внимания; второй непосредственно направлен на выполнение действия; третий обеспечивает дополнительную коммуникацию; четвертый служит для сокрытия определенных обстоятельств.

Во-вторых, анализ фреймов обнаруживает многослойность деятельности (*laminations*). Предположим, отрезок повседневной деятельности не содержит в себе никаких внутренних планов и является совершенно открытым. В нем также отсутствуют переключение и обман. Подобная непосредственность, безусловно, возможна. В то же время нетрудно заметить, что она, по всей вероятности, вряд ли просуществует сколь-нибудь продолжительное время. Даже для поддержания эпизодических открытых действий требуются немалые усилия. Поэтому отсутствие многослойности само по себе весьма примечательно.

В-третьих, анализ фреймов определяет статус участия. Разговор двух уединившихся друзей предполагает, на первый

взгляд, взаимно признаваемые позиции равноправных участников диалога, прежде всего чередование ролей говорящего и слушающего.

Расширим эти аналитические возможности. Добавим в ситуацию общения третьего участника и позволим говорящему обращаться ко всем участникам в целом или к конкретному «другому» — в последнем случае придется ввести различие реципиентов-адресатов и реципиентов-неадресатов. (Тогда нетрудно увидеть, что слушающий-неадресат, особенно привычный к такому своему положению, может несколько выпадать из обычного режима участия и относиться к говорящему и его адресату как к единому целому, которое наблюдается им со стороны, будто бы это игра в теннис или диалог на сцене.) С третьим участником создается возможность сговора двух лиц, а также различия между сговорившимися и находящимися за рамками сговора. Добавим к этому варианты, когда третье лицо — неучаствующий в ситуации посторонний — выступает в роли безучастного свидетеля, роли, которая отграничена от ситуации общения гражданским невниманием (*civil inattention*). Распишите сценарий общения двух или трех участников ситуации, и вы получите распределение ролей между исполнителями и аудиторией.

Все просто. Но посмотрите, как эти аналитические различия позволяют нам увидеть внутренние структуры, развертывающиеся в обычной уединенной беседе. Выше мы детально обсуждали возможность сговора в двухстороннем речевом общении. Это может происходить в форме «сговора с самим собой», когда один из собеседников адресует какие-нибудь жесты «в сторону», пока другой говорит, либо в виде «сговора по поводу сговора», когда оба участника одновременно играют роли и заговорщика, и ничего не знающего о сговоре. Кроме того, один из участников может представить свое поведение так, чтобы другой понял все, как надо, но вел себя так, как будто ничего не понял, тем самым побуждая контрагента действовать сразу по двум направлениям, что в результате превращает ситуацию общения двух индивидов в нечто более сложное. И когда говорящий воспроизводит или заново разыгрывает какой-то отрезок опыта ради удовольствия слушающего, этот последний (а в некоторой степени и говорящий) может отстраниться от ситуации и уподобиться аудитории: *и* слушающий, *и* говорящий могут с удовлетворением отнестись к тому, что воспроизвел говорящий.

Коротко говоря, ситуации, создающие многостороннее взаимодействие, могут быть структурно сведены к диалогу между двумя персонажами. Как повествование превращает одновременно происходящие события во временную последовательность, как рисунки в комиксе выстраивают хронологический ряд событий в пространственный порядок, так и живое взаимодействие может регулироваться его участниками таким образом, чтобы последовательность действий стала максимально явленной, а развертывание эпизодов определялось бы подспудным стремлением участников игры к подсчету суммарного итога. Именно поэтому ребенок, упав и поцарапав коленку, может приостановить рев, пока не подбежит к родителям, и только тогда зальется слезами, свежими и горячими, как полагается. По той же причине взрослые могут расцветивать свои разговоры взрывами смеха¹, гневными выпадами, внезапными обрывами речи, потупленными взорами с выражением досады и смущения и другими вполне искренними изъявлениями чувств. В итоге время этих прорывов темперамента выбирается так, что происходят они как раз в узловые моменты речи другого человека, как бы предоставляя ему возможность увидеть и услышать то, что вызвало такую реакцию. Вместо следования нашей обычной практике представления в виде последовательности того, что фактически происходит одновременно, здесь мы позволяем себе рассматривать как совмещенные, накладывающиеся друг на друга такие события, которые в действительности протекали раздельно и последовательно, — используя тем самым определения фреймов для подкрепления наших сомнений относительно человеческой природы, в данном случае подозрения в том, что за нашими светскими утонченностями скрывается нечто неуправляемое и животноподобное.

3. С учетом сказанного обратимся к центральному для нашей проблемы понятию участника ситуации общения (можно также говорить об игроке или индивиде). Сравнительный подход дает нам возможность прояснить некоторые теоретические предположения о повседневной деятельности, которые в противном случае остались бы за рамками рассмотрения. Например, можно увидеть, что человеческое тело и способ его функционирования в контексте фрейма образуют проблемную область, заслуживающую самостоятельного систематического изучения.

¹ См.: Jefferson G. Notes on the sequential organization of laughter. Unpublished paper. 1974.

Возьмем шахматы. Смысл игры определяется тем, что на доске расположены две противоборствующие группы фигур, которые перемещаются и атакуют противника, подчиняясь определенным правилам. За согласованными ходами стоят два игрока: каждый может выиграть либо проиграть партию, каждый стремится определить оптимальный ход, каждый передвигает фигуры, тем самым как бы делая их одушевленными.

Очевидно, игра в шахматы принимает самые неожиданные формы и остается одной и той же игрой. В качестве фигур могут выступать живые люди, размещенные определенным образом на площадке. Диагностическая, когнитивная функция может осуществляться группой экспертов или с помощью компьютера. Передвижение фигур может производиться вообще третьей стороной по команде, поданной голосом или при помощи электрического переключения, даже самими фигурами, если это живые игроки на площадке. Когда шахматная игра проводится лишь «для забавы», каждая из двух сторон, исполняя когнитивную функцию, воспринимает возможные потери и выигрыши в чисто психологическом контексте. Но как только на кону оказываются деньги, национальная гордость, место в командном рейтинге, дело меняется: в игре начинают участвовать другие заинтересованные лица¹, например заключившие пари партнеры по бизнесу и т. п. Таким образом, функции шахматной игры распределены в соответствии с позициями фигур, стратегов, аниматоров и принципалов (*principals*).

Говоря о шахматах, следует упомянуть еще две их особенности. Во-первых, хотя игровые функции могут исполняться разными участниками, само понятие игрока допускает их полное совмещение — этот вопрос обсуждения не требует. Во-вторых, роль человеческого тела в шахматной игре очень ограничена. Игру делают фигуры. Обычно тело используется лишь для перемещения фигур, и эта операция чаще всего воспринимается как рутинная, беспроблемная, не имеющая никаких последствий. Достаточно вежливой просьбы с точным указанием клетки — и ход может быть физически осуществлен даже противником. Проблема заключается в когнитивной функции, выполняемой игроком.

¹ И. Гофман использует термин «принципал» (*principal*), обозначающий в теории рационального действия лицо, самостоятельно принимающее решения, в отличие от «агента», выступающего в качестве исполнителя решений. — *Прим. ред.*

А теперь возьмем в качестве примера уличную драку. Опять же каждого участника драки можно определить в терминах разнообразных функций. Он может быть инициатором драки (*principal*), стороной, заинтересованной в исходе побоища, или стратегом, решающим, что делать в нужный момент. В драке намного легче, чем в шахматной игре, наблюдать разделение функций. (Стоит профессионализировать кулачный бой, и исполнителем когнитивной функции станет тренер, а в качестве заинтересованных лиц обнаружатся заключившие пари, не говоря уж об инвесторах и хозяевах предприятия.) Кроме того, в драке имеется, казалось бы, общеизвестная, но тем не менее поучительная особенность, которой нет в шахматах. Функцию перемещения выполняют не шахматные фигуры, а человеческое тело. Если шахматная фигура заимствует все свои способности из правил, предписывающих варианты ходов, и в этом смысле не порождает проблем, то дерущийся человек (или животное) черпает возможности изнутри, мобилизует свои внутренние качества: физическую силу, технику, волю к победе, и именно эта способность мобилизовать внутренние качества имеет большее значение для достижения успеха, чем когнитивная функция игры.

Если обратиться к организованным видам спорта, в которых используется довольно сложное оснащение (теннис, фехтование, хоккей), можно наблюдать, что в качестве фигур там действуют человеческие тела, при этом используются своеобразные дополнения к телу в виде шпаги, клюшки, ракетки или чего-то другого. Эти приспособления используются как исключительно эффективный вспомогательный инструмент, что достигается долгими упражнениями, поэтому область движений тела в значительной степени зависит от овладения навыками применения физических усилий. Более того, эти усилия и навыки совершенно бессмысленны, если спортсмен не принимает в расчет специальных, свойственных каждому виду спорта целей игры, точно заданных параметров соответствующего оборудования (наряду с неявным обязательством соблюдать правила его использования) и разметки границ игровой площадки. Поэтому действия в спортивных состязаниях имеют искусственный характер.

Сюда можно приплюсовать и танец. По всей вероятности, стратегическая функция танца принадлежит преимущественно хореографу. Центром действия здесь опять оказывается тело, но на этот раз оно используется не для решения утилитарной задачи. Цель танца — выразительное воплощение высокого замысла,

включая мимическое изображение чувств и телесную символизацию судьбы. Хотя танцевальное искусство определенно требует от исполнителя особых свойств мускулатуры, подвижности суставов и выносливости, все это лишь служит целям изображения. Несомненно, боксеры (и теннисисты) тоже способны демонстрировать изящество и экономность движений, но у них это является, так сказать, побочным продуктом, второстепенным делом, тогда как главное в их деятельности — результат, некоторое физическое состояние, которого надо достичь любой ценой и которое рассматривается как наилучшее достижение своего времени (разумеется, в рамках соответствующих правил).

Если обратиться к церемонии и ритуалу, обнаружится еще одна комбинация элементов. Очевидно, что в данном случае не работает функция принятия решений — все предписывается традицией, преданием и протоколом. В ритуальных действиях фигурируют тела, и хотя для участия в ритуале требуется некоторая практика, его исполнение является рутинным и беспроблемным. Опять же здесь не нужны утилитарные процедуры: направляющая процесс общеизвестная цель представляет собой некую разновидность социальной символизации, особый вид завершенного, хорошо сложенного представления.

Вообразим школьный диспут. В игре участвуют две команды, в каждой по два игрока или больше. Идет обмен аргументами, которые оцениваются по содержательности и манере изложения. Без сомнения, манера аргументации — одно из самых трудных и важных качеств полемиста, она предполагает также ряд некоторых физических навыков: владение голосом, умение следить за своей речью и т. п. Но тело как целое здесь исключается из игры. Обычно полемику ведут стоя, но если кто-либо нуждается в инвалидном кресле, он может участвовать в дебатах без ограничений.

А теперь посмотрим на *повседневную деятельность*, в частности личный разговор (face-to-face talk). На первый взгляд, здесь, как и в школьных дебатах, важны только аргументы и умение выражать свои мысли. Но это слишком узкий взгляд. В разговоре создаются взаимные обязательства, которые влекут за собой вполне реальные последствия. Близкое сотрудничество при решении общих задач становится возможным благодаря соответствующей системе обмена сигналами. Исполняются ритуалы межличностного взаимодействия.

В качестве побочного продукта своих действий человек (doer) оставляет у других впечатление о своей личности, своем

социальном положении, состоянии здоровья, своих намерениях, согласованности своего поведения с поведением окружающих. Поэтому в большинстве эпизодов (strips) обычной, неинсценированной деятельности мы убеждаемся, что, несмотря на заученность и условность движений тела, несмотря на заданную сценичность поведения, действие воспринимается в качестве непосредственного и неподдельного. Движения тела воспринимаются не как копирование или имитация, что обычно делают жулики, изливая свои чувства, и не как символическое выражение чего-то на самом деле отсутствующего (как в искренне разыгрываемой скорби плакальщиков в архаичных сообществах), а как характерный симптом, прямое выражение или бытование действующего субъекта: его намерений, воли, настроения, характера, жизненной ситуации. Эту «прямоту» можно считать отличительной характеристикой фрейма повседневной деятельности. В конце концов, чтобы приблизиться к ее пониманию, следует присматриваться к фреймам, а не к телам.

Если так, то повседневность есть не что иное, как непосредственное проявление или симптом глубинных свойств мира, и, следовательно, включает в себе экспрессивный элемент, однако суть дела не в символизации (взятой в том значении, в котором этот термин используется, скажем, Сьюзан Лангер¹). Позы бывают просто потрясающими, а внешний вид с иголочки, но все это преимущественно символические действия, присущие скорее танцевальным фигурам, чем поведению в иных фреймах. Более того, за подчеркнутой экспрессией и символизацией часто кроются некая угроза (отдаленная или близкая) применения физической силы, известное стремление (явное или неявное) к прямому сексуальному контакту, и оба эти намерения влекут за собой и другие роли для тела. К тому же характерная черта повседневного взаимодействия заключается в том, что непосредственный источник личностных проявлений (*emanation from the self*) постоянно смещается: то глаза, то рука, то голос, то ноги, то верхняя часть тела.

Таким образом, в повседневном взаимодействии тело принимает определенные, но не менее сложные конфигурации, и это устанавливается путем обращения к ролям, которые оно выполняет в других фреймах деятельности.

4. Обратимся теперь к человеческой природе, которая, как принято считать, лежит в основе поведения субъекта, участвую-

¹ См.: Langer S.K. *Feeling and form*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953.

щего в повседневных делах. Опять же подойдем к этому вопросу в сравнительном ключе, только на этот раз начнем с эмоциональной реакции личности, обнаруживаемой фигурантами различных фреймов.

В театральных постановках и кинофильмах достаточно очевидно, что профессионально подготовленный и опытный актер будет предпочитать эмоционально выраженные роли либо роли, предполагающие внутреннюю сдержанность и самодостаточность, — в зависимости от требований сценария. В первом случае актер готов (войдя в образ) преодолеть давление внешних ограничителей, без оглядки на условности выражать свои переживания, молить о милосердии, взывать, стонать, проклинать. В общем, он будет вести себя не так, как в обычной жизни. Зная о принятых в его окружении манерах и ориентируясь на свое собственное толкование правил хорошего тона, он счел бы неприличным вести себя таким образом. Более того, на сцене он изливает чувства перед огромным количеством людей. Вряд ли в обычной жизни набралось бы столько свидетелей подобных излияний, если бы он дал себе волю. Вдобавок все это множество народу смотрит прямо на него, вместо того чтобы тактично не замечать неприличия.

Участники публичных состязаний тоже позволяют себе более экспансивные проявления эмоций, особенно чувства досады, чем это принято в повседневной жизни. (Практически чуть ли не каждый вид спорта допускает конвенциональное и привычное использование в этих целях материально-технического оснащения; например, когда, промахнувшись, швыряют оземь бейсбольную битую или, проиграв подачу, с яростью бьют теннисным мячом в сетку ограждения.) Но все эти взрывы, как правило, ограничиваются моментами, непосредственно следующими за каким-то движением, попыткой добиться перевеса в игре, поскольку именно в эти моменты спортсмен утрачивает способность выступать именно в качестве игрока, и то, что он делает, относится к миру игры точно так же, как относятся к ней аплодисменты или недовольные крики зрителей, реакцией которых он волен пренебречь. Если игрок швыряет битую во время подачи — он никудышный игрок; если же он швыряет ее после того, как пропустил мяч, — он просто комментирует свою собственную игру во время непредвиденного тайм-аута, когда другие игроки на поле также не играют. Поэтому, хотя живописно изображенное страдание игрока в гольф, не попавшего в лунку с близкого расстояния, *кажется* похожим на

взрыв чувств актера, изображающего пламенную страсть, между названными эмоциональными проявлениями существует синтаксическое различие, связанное со структурой опыта.

Иную картину выражения эмоций являет музыкант. Ему (как и дирижеру) позволительно сопровождать физический акт исполнения параллельной стимулирующей демонстрацией сильного недовольства, ибо в конце концов его цель — создавать звуки, а не светские манеры. Но если бы он сфальшивил, то, скорее всего, он предпочел бы не обратить внимания на ошибку. Если музыкант выступает в ансамбле, то любое сосредоточение на переживаниях досады, гнева, смущения и т. д. приведет лишь к расстройству целого, даже если сам он в данный момент не играет. Если же музыкант солирует или исполняет главную партию с сопровождением, он может посчитать необходимым остановиться и начать трудный пассаж заново, но это можно делать только один-два раза в течение представления. Когда музыкант решается на такое, он должен быть настолько уверен в себе, чтобы трактовать все эти неприятности с известной дистанции как нечто поправимое и преходящее; выходит так, будто ошиблось не его полноценное, настоящее Я, а всего лишь преходящая, одноразовая версия Я. И это миг свидетельствует также о его уверенности в том, что аудитория расположена сотрудничать с ним в устранении кратковременного срыва фрейма, что слушателям даже в голову не придет усомниться в его способности держать все под контролем или тревожиться о появлении у него подозрения, будто они станут меньше уважать его из-за бескомпромиссной требовательности, вызвавшей небольшой сбой. Отметим, что в данном случае для разрушения фрейма виртуоза, спектакля, который с величайшей тщательностью стилизован от начала до конца, требуется перемещение ситуации в самый заурядный контекст повседневного взаимодействия, в обычную жизненную рутину, где нет аудитории с ее непомерными притязаниями, и чаще всего только сам допустивший ошибку может приостановить исполнение, побуждаемый собственной эмоциональной реакцией на ошибку.

Еще раз обратимся к исполнению эстрадных песен. Обычно их сюжет основан на душевной драме и повествуется от первого лица. Как и в театральных постановках, артист и олицетворяемый им персонаж обычно рассматриваются как выполняющие технически разные задачи, но в жанре эстрадной песни их объединяет внутренняя связь. Фактически, чем больше жизнь

артиста (в той степени, в которой ее знает публика) похожа на судьбу, о которой поется в песне, тем последняя «эффективнее». «Искренность» означает здесь такое проникновенное исполнение, что все верят, будто в словах песни явлена истина о самом певце. Во всяком случае, эстрадные певцы без видимых затруднений и без долгой предварительной подготовки, как это принято в театральном спектакле, демонстрируют сильнейшее эмоциональное потрясение. Каких-нибудь тридцать секунд — и мгновенный взрыв чувств. Как певец человек изливает душу в звуках. Но как участник повседневного взаимодействия он, скорее всего, менее расположен выставлять себя напоказ. Если правильно говорят, что человек способен на душевный отклик только как певец, можно предположить, что он не способен на душевный отклик только в качестве собеседника. И в том, и в другом случае мы ничего не знаем о самом человеке; речь идет только о фигурантах фреймов.

Понятие эмоциональной реакции личности является частью понятия «эмоциональное самовыражение». Еще одна его часть связана с непреднамеренным саморазоблачением. Сама идея фреймов повседневного поведения предполагает, что актер контролирует свое эмоциональное самовыражение не полностью. Он может пытаться подавить информацию о себе или исказить ее, но, мы полагаем, никогда не добьется в этом успеха. Например, он может нагло врать, глядя прямо в глаза, но вряд ли сумеет скрыть в своем поведении невольные проявления колебаний, вины или задней мысли. Видно, сама натура выдает его. Тот, кто известен своей беспредельной лживостью в отношениях с другими людьми, считается «психопатом» или, прости господи, «социопатом»; во всяком случае, если подключить к нему датчики и протестировать на детекторе лжи, этот прибор — последний космологический рубеж нашей защиты — покажет, что поведение клиента не противоречит человеческой природе.

В общем, в качестве природных особей мы должны рассматриваться как покрытые кожей контейнеры. Внутри находятся информация и аффективные состояния. Это содержимое обнаруживает себя посредством внешнего самовыражения и произвольных признаков, возникающих как следствие подавления. Когда человек занимается азартными играми вроде покера, где надо постоянно блефовать, он вынужден либо блокировать почти все свои внешние проявления, либо пытаться применить самые беспардонные, самые изощренные формы

обмана — если бы он попытался, впрочем без успеха, шельмовать подобным образом в своей обычной, повседневной деятельности, его репутация была бы сильно подмочена¹.

Вывод очевиден. Неспособность добиться безукоризненных изображений отнюдь не укоренена в нашей животной либо божественной природе, скорее она является следствием устоявшихся границ, определенно связанных с конкретным фреймом — в данном случае фреймом повседневного поведения. Но когда фрейм смещается, скажем, в область игр, предполагающих блеф, и при этом порождает у игрока установку на то, что его хитрости будут восприняты «понарошку» и не как совершенно неуместные для данной ситуации, происходит немыслимое: разворачиваются великолепные в своей убедительности спектакли, предназначенные для изображения возможностей и намерений игрока, которых у него нет и в помине. Короче говоря, если фрейм устроен таким образом, что ложь и шельмовство, присущие самой игре, являются ее элементом, у всех у нас возникает способность беззастенчиво врать. Аналогичная виртуозность проявляется в тех случаях, когда обманывающий убежден, что он участвует в эксперименте, или действует в интересах целенаправленно вводимого в заблуждение человека, или демонстрирует, как вел бы себя в данной ситуации кто-либо другой. Отсюда, по всей вероятности, следует, что «норма честности» представляет собой правило, свойственное фрейму реального, неподдельного (*literal*) взаимодействия. Это правило, в свою очередь, представляет собой перифраз более общей структурной посылки: участнику игры есть что скрывать, он способен либо неспособен это делать и старается действовать так, чтобы соответствовать правилам.

5. В чем суть проблемы? Любое действие полагает в качестве своей предпосылки определенную биографическую идентичность индивида, даже если он следует безличной социаль-

¹ Хорошей иллюстрацией к обсуждаемой проблеме является игра «До встречи, придурок!», правила которой предусматривают создание своеобразных рабочих коалиций, где каждый победивший предает свою коалицию и присоединяется к другой, которую тоже предает, и т. д. Очевидно, игра обычно не получает завершения из-за отказа игроков продолжать ее. Но пока игра не затухла, перед нами разворачивается необыкновенный по выразительности спектакль клятв в верности коалиции, к которой игрок собирается примкнуть, хотя он с самого начала знает, что все его уверения ничего не стоят. См. Hausner M., Nash J., Shapley L., Shubik M. *So long sucker, a four-person game* // *Game theory and related approaches to social behavior* / Ed. by M. Shubik. New York: John Wiley & Sons, 1964. P. 359–361.

ной роли. Манера исполнения роли предполагает известное «выражение» личностной идентичности, которое, в свою очередь, является свойством чего-то более всеобъемлющего и устойчивого, чем исполнение роли и даже сама роль; речь идет не о ролевой характеристике, а о характеристике личности — ее внутренних качествах, моральных установках, динамическом стереотипе и т. п. Однако возможность отхода от предписанной роли сама по себе заметно варьируется в зависимости от «формальности» ситуации, степени ее расслоения (*lamination*), а также несоответствия между проектируемой «фигурой» и одушевляющей ее человеческой машиной (*human engine*). Складывается определенное отношение между человеком и ролью. Но это отношение соответствует определенной системе интеракции (фрейму), в которой роль получает внешнее воплощение и как бы мимолетно приоткрывает Я (*self*). Если так, то Я — не какая-то сущность (*entity*), частично скрытая за событиями, а изменяемая формула управления самим собой в заданных обстоятельствах. Точно так же, как ситуация предусматривает свое официальное изображение, за которым мы скрываем себя, она содержит указания на то, где и как мы должны себя обнаруживать; сама культура предписывает нам, чему надо верить, чтобы суметь проявить себя надлежащим образом.

Возьмем работу аукциониста. Он должен проявить себя как «личность» (*character*). Он не испытывает особого благоговения к тому, что ему поручено. Со скептической гримасой он рассказывает об одном-двух выставленных на продажу предметах, демонстрируя при этом легкий цинизм в отношении продавцов, покупателей и своего товара. Он распоряжается, делает объявления, искушает и дразнит покупателей. Он подталкивает собравшихся набавлять цену. Он не может пустить все на самотек, и ему удастся легко и непринужденно провести в таком духе все мероприятие. (Разумеется, его игровая манера поведения нисколько не мешает ему давать точные сведения о лотах и, может быть, способствует укреплению доверия к нему.) Поэтому аукционист выглядит своим парнем, человеком с необычным характером. При этом упускается из виду то обстоятельство, что в практике аукционов существует целая традиция такого рода изображений (не говоря уже о благоприятных возможностях, которые создает для этого сам аукцион), так что многие из принимающих роль аукциониста принимают и развязную манеру поведения, утвердившуюся в

данной области бизнеса. Аналогичным образом ведет себя стюардесса авиалайнера. Она предлагает кофе с несколько отстраненной полуулыбкой на лице, а налив кофе, сразу же меняет выражение лица, тем самым обслуживание сводится к ритуалу, который можно видеть в каждом американском баре. Но однажды я наблюдал следующую ситуацию.

Радостно-участливым тоном, как будто речь идет об исключительно благоприятной возможности, стюардесса с кофейником в руках спрашивает пассажира средних лет, не желает ли он кофе. Тот утвердительно кивает. Хорошо зная, что кофе кончается, она тем не менее заглядывает внутрь, и на ее лице появляется *выражение* искреннего и наивного огорчения, которое сразу же превращает ее из взрослого человека в дитя, и пассажирам не остается ничего другого, как принять ее взгляд на происходящее и отказаться от собственного определения ситуации. Девушка наливает кофе, обнаруживает, что напитка хватило как раз на одну чашку, с преувеличенным усердием трясет кофейник, опустошая его до капли, тут же разрушает фрейм вполне взрослой заговорщической улыбкой, затем как бы пытается предложить кофе следующей пассажирке, но в тот же миг убирает кофейник, поднимает голову, сжимает губы с напускной надменностью и говорит: «Схожу, возьму еще».

После всего случившегося у пассажира могло возникнуть чувство, что ему, по всей вероятности, досталась какая-то жижка со дна; у его соседки по креслу, вероятно, сложилось впечатление, будто она пропустила свою очередь, была поставлена в неловкую ситуацию, столкнута с соседом, использована в качестве декорации там, где к происшедшему можно было отнестись с юмором — как к забавным усилиям девушки избавиться от своей взрослой роли в неловкой ситуации. Очевидно, что стюардесса — хорошая девушка, она с удовольствием выполняет свою работу, полна жизни и доброжелательна к людям. Ее личные качества производят очень приятное впечатление. К тому же не она изобрела этот способ улаживания дел, и, вероятно, она бы не смогла так грубо играть на публику в менее благоприятных условиях. Ее молодость и привлекательность составляют лишь часть многосоставной ситуации, ее работа — другую часть. Девушки на курсах стюардесс хорошо усвоили, что ко всему в мире следует относиться благожелательно, и многие привыкли выполнять это правило, обслуживая пассажиров. Поэтому работа аукциониста и стюардессы заключает в себе нечто большее, чем исполнение роли; речь

идет не просто о конкретных способах исполнения ролей, а о конкретных способах переключения (keying) реальных событий. В общем, всякий раз, когда мы надеваем униформу, мы получаем новую кожу. Такова природа фрейма, определяющего линию нашего собственного рефрейминга.

6. А что же «сам» (oneself), эта вполне осязаемая вещь из мяса и костей? Всего лишь набор функций, характерным образом наложенных друг на друга в обыденных, непревращенных (literal) действиях, но разделенных всевозможными способами в других сферах бытия. То же самое можно сказать об индивидах, с которыми мы взаимодействуем. И если эти функции (например, принципал, стратег, аниматор, фигура) отчетливо разделены в выходящих за пределы опыта сферах бытия, то почему бы аналитически не разделять их и в сфере повседневного? М. Мерло-Понти¹ попытался решить эту проблему следующим образом.

Далеко не всегда создается, что другой никогда не предстает перед нами непосредственно, лицом к лицу. Даже когда в пылу спора я напрямую сталкиваюсь с моим противником, отнюдь не в этом перекошенном злобой лице, и даже не в этом резком голосе, достигающем моих ушей, заложена направленная мне интенция. Противник никогда полностью не локализован: его голос, его жестикация, его подергивания суть лишь эффекты, разновидность театрального воздействия, церемония. Их творец так хорошо замаскирован, что я сам бываю очень удивлен, когда мои собственные реакции достигают его. Этот изумительный репродуктор вдруг смущается, вздыхает, немножко дрожит, словом, проявляет некоторые *признаки понимания*. Кажется, прежде здесь был кто-то другой. Но где же? Явно не в том взвинченном голосе и не в лице, изборожденном морщинами, как и все старое и обветшавшее. Определенно, он не скрывается и *за спиной* этого манекена: я хорошо знаю, что там только «мрак, наполненный органами». Тело другого передо мною, но в той мере, в какой оно нас интересует, оно обладает единичным существованием, *между Я мыслящим и Я телесным*, или, скорее, подле меня, рядом со мною. Тело другого — что-то вроде копии меня самого, некий блуждающий двойник, который больше преследует меня, чем появляется в моем поле зрения. Тело другого — это неожиданный ответ, который я получаю отовсюду, словно бы каким-то чудом вещи начали выговаривать мои мысли или как будто бы они всегда думали и говорили для меня в силу того, что вещи

¹ Мерло-Понти Морис (1908–1961) — французский философ, придерживался экзистенциальной версии феноменологии. — *Прим. ред.*

суть вещи и не больше, а я — это Я. Поэтому другой в моих глазах всегда на границе того, что я вижу и слышу, он по эту сторону от меня, около или позади меня, но он находится вовсе не в том месте, которое мой взгляд лишает всего «внутреннего», делает уныло-плоским и опустошенным¹,

— применить бы ко всем этим описаниям Я (self) тот же анализ, который применяется этим Я к описаниям другого.

¹ Merleau-Ponty M. The prose of the world / Trans. by J. O'Neill; Ed. by C. Lefort. Evanston, Ill: Northwestern University Press, 1973. P. 133–134.

ИРВИНГ ГОФМАН

БИБЛИОГРАФИЯ¹

Публикации И. Гофмана

1. Communication Conduct in an Island Community. PhD. dissertation. University of Chicago, 1953.
2. Symbols of Class Status // British Journal of Sociology. 1951. Vol. 11. P. 294-304.
3. The Cooling the Mark Out // Psychiatry: Journal of Interpersonal Relations. 1952. No. 4. P. 451-463.
4. The Service Station Dealer: The Man and His Work / Prepared for the American Petroleum Institute. Mimeographed. Chicago: Social Research Incorporated, 1953. P. 37-39.
5. A Note on Interviewing // Human Organization. 1954. No. 12. P. 32.
6. On Face-Work: An Analysis of Ritual Elements in Social Interaction // Psychiatry: Journal of Interpersonal Relations. 1955. Vol. 18. No. 3. P. 213-231.
7. Review: Service R., Service H.S. Tobati: Paraguayan Town. Chicago: University of Chicago Press, 1954 // American Journal of Sociology. 1955. Vol. 61. P. 186-187.
8. The Presentation of Self in Everyday Life. Edinburgh: University of Edinburgh, 1956.
9. The Nature of Deference and Demeanor // American Anthropologist. 1956. Vol. 58. P. 473-502.
10. Embarrassment and Social Organization // American Journal of Sociology. 1956. Vol. 62. No. 3. P. 264-271.
11. Interpersonal Persuasion // Group Processes / Ed. by B. Schaffner. New York: Josiah Macy Foundation, 1956. P. 117-193. Переиздано под заглавием «Characteristics of Total Institutions», см. п. 13.
12. Alienation from Interaction // Human Relations. 1957. Vol. 10. No. 1. P. 47-60.
13. Characteristics of Total Institutions // Symposium on Preventative and Social Psychiatry / Sponsored by the Walter Reed Army Institute of Research; The Walter Reed Army Medical Centre, and the National Research Council. Washington: Government Printing Office, 1957. P. 43-93. Переиздано в книге «Asylums», см. п. 22.
14. On Some Convergences of Sociology and Psychiatry: A Sociologist's View // Psychiatry: Journal of Interpersonal Relations. 1957. Vol. 20. No. 3. P. 201-203.

¹ При подготовке списка использована библиография трудов И. Гофмана, составленная Гади Элгази. См.: <http://www.tau.ac.il/~algazi/courses/goffman.htm>

15. Review: Cressey D.R. *Other People's Money*. Glencoe: The Free Press, 1953 // *Psychiatry: Journal of Interpersonal Relations*. 1957. Vol. 20. No. 3. P. 321-326.
16. Review: Belknap I. *Human Problems of a State Mental Hospital*. New York: McGraw-Hill, 1956 // *Administrative Science Quarterly*. 1957. Vol. 2. No 1. P. 120-121.
17. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday Anchor, 1959. 2-nd edition: London: Allen Lane, 1969.
18. *The Moral Career of the Mental Patient* // *Psychiatry: Journal of Interpersonal Relations*. 1959. Vol. 22. No. 2. P. 123-142.
19. *Encounters: Two Studies in the Sociology of Interaction*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1961. 2-nd edition: London: Allen Lane, 1972.
20. *Role Distance* // *Encounters: Two Studies in the Sociology of Interaction*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1961. P. 85-132.
21. *Fun in Games* // *Encounters: Two Studies in the Sociology of Interaction*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1961. 2-nd edition: London: Allen Lane, 1972.
22. *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*. New York: Doubleday Anchor, 1961. 2-nd edition: Harmondsworth: Penguin, 1968.
23. *On The Characteristics of Total Institutions* // *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*. New York: Doubleday Anchor, 1961. P. 1-124.
24. *The Moral Career of the Mental Patient* // *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*. New York: Doubleday Anchor, 1961. P. 125-171.
25. *The Underlife of a Public Institution: A Study of Ways of Making Out in a Mental Hospital* // *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*. New York: Doubleday Anchor, 1961. P. 171-320.
26. *The Medical Model and Mental Hospitalization: Some Notes on the Vicissitudes of the Tinkering Trades* // *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*. New York: Doubleday Anchor, 1961. P. 321-386.
27. *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1964. 2-nd edition: Harmondsworth: Penguin, 1968.
28. *Behavior in Public Places: Notes on the Social Organization of Gatherings*. Glencoe: The Free Press, 1963.
29. *Mental Symptoms and Public Order* // *Disorders in Communication* // *Research Publications of the Association for Research in Nervous and Mental Disease*. Vol. 42. P. 262-269. Переиздано в книге: *Interaction Ritual*. P. 137-148. Переиздано в книге «*Interaction Ritual*», см. п. 32.

30. The Neglected Situation // American Anthropologist. 1964. Vol. 66. No. 6. Part II. Special Issue. P. 133-136.
31. Communication and Enforcement Systems // Strategic Interaction and Conflict / Ed. by K. Archibald. Berkeley; Institute of International Studies, University of California, 1966. P. 198-220. Переиздано под заглавием «Expression Games» в книге «Strategic Interaction», см. п. 39.
32. Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior. New York: Doubleday Anchor, 1967. 2-nd edition: London: Allen Lane, 1972.
33. On Face-Work // Interaction Ritual: An Analysis of Ritual Elements in Social Interaction. New York: Doubleday Anchor, 1967.
34. The Nature of Deference and Demeanor // Interaction Ritual: An Analysis of Ritual Elements in Social Interaction. New York: Doubleday Anchor, 1967. P. 47-96.
35. Embarrassment and Social Organization // Interaction Ritual: An Analysis of Ritual Elements in Social Interaction. New York: Doubleday Anchor, 1967. P. 97-112.
36. Alienation from Interaction // Interaction Ritual: An Analysis of Ritual Elements in Social Interaction. New York: Doubleday Anchor, 1967. P. 113-136.
37. Mental Symptoms and Public Order // Interaction Ritual: An Analysis of Ritual Elements in Social Interaction. New York: Doubleday Anchor, 1967. P. 137-148.
38. Where the Action Is // Interaction Ritual: An Analysis of Ritual Elements in Social Interaction. New York: Doubleday Anchor, 1967. P. 149-270.
39. Strategic Interaction. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1969. 2-nd edition: Oxford: Basil Blackwell, 1970.
40. Strategic Interaction // Strategic Interaction. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1969. 2-nd edition: Oxford: Basil Blackwell, 1970.
41. Expression Games: An Analysis of Doubts at Play // Strategic Interaction. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1969.
42. The Insanity of Place // Psychiatry: Journal of Interpersonal Relations. 1969. Vol. 32. No. 4. P. 357-387. Переиздано в книге: «Relations in Public», см. п. 43.
43. Relations in Public: Microstudies of the Public Order. New York: Basic Books, 1971. 2-nd edition: London; Allen Lane, 1971.
44. Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience. New York: Harper and Row, 1974. 2-nd edition: Harmondsworth: Penguin, 1975. 3-d edition: Northeastern University Press, 1986.
45. Gender Advertisements // Studies in the Anthropology of Visual Communication. 1976. Vol. 3. No. 2. P. 69-154. Переиздано в книге «Gender Advertisements», см. п. 49.

46. Replies and Responses // *Language in Society*. 1976. Vol. 5. No. 3. P. 257-313. Переиздано в книге «Forms of Talk», см. п. 52.
47. The Arrangement Between the Sexes // *Theory and Society*. 1977. Vol. 4. No. 3. P. 301-331.
48. Response Cries // *Language*. 1978. Vol. 54. No. 4. P. 787-815. Переиздано в книге «Forms of Talk», см. п. 52.
49. Gender Advertisements. New York: Harper and Row, 1979. 2-nd edition: London: Macmillan, 1979.
50. Footing // *Semiotica*. 1979. Vol. 25. No. 1-2. P. 1-29. Переиздано в книге «Forms of Talk», см. п. 52.
51. A Reply to Denzin and Keller // *Contemporary Sociology* 1981. No. 10. P. 60-68.
52. Forms of Talk. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1981. 2-nd edition: Oxford: Oxford University Press, 1981.
53. Replies and Responses // *Forms of Talk*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1981. 2-nd edition: Oxford: Oxford University Press, 1981. P. 5-77.
54. Response Cries // *Forms of Talk*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1981. 2-nd edition: Oxford: Oxford University Press, 1981. P. 78-122.
55. Footing // *Forms of Talk*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1981. 2-nd edition: Oxford: Oxford University Press, 1981. P. 124-159.
56. The Lecture // *Forms of Talk*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1981. 2-nd edition: Oxford: Oxford University Press, 1981. P. 162-195.
57. Radio Talk // *Forms of Talk*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1981. 2-nd edition: Oxford: Oxford University Press, 1981. P. 197-327.
58. Felicity's Condition // *American Journal of Sociology*. 1983. Vol. 89. No. 1. P. 1-53.
59. The Interaction Order // *American Sociological Review*. 1983. Vol. 48. P. 1-17.

**Монографические издания
о творчестве И. Гофмана, посмертные собрания
его сочинений и русские переводы**

1. Beyond Goffman: Studies on Communication, Institution, and Social Interaction / Ed. by S. Riggins. New York: Mouton de Gruyter, 1990.
2. Boltanski L. Erving Goffman et le temps du soupçon: A propos de la publication en français de «La représentation de soi dans la vie

- quotidienne» // Information sur les sciences sociales. 1973. V. 12. No. 3. P. 127-147.
3. Burns T. Erving Goffman. London: Routledge, 1991.
 4. Erving Goffman / Ed. by G.A. Fine, G.W.H. Smith. 4 vols. London: Sage, 2000. (Sage Masters of Modern Social Thought.)
 5. Erving Goffman: Exploring the Interaction Order / Ed. by P. Drew, A. Wooton. Cambridge: Polity Press, 1988.
 6. Manning Ph. Erving Goffman and Modern Sociology. London: Polity Press, 1992. P. 35.
 7. The Goffman Reader / Ed. by Ch. Lemert, A. Branaman. London: Blackwell Publishers, 1997.
 8. The View from Goffman / Ed. by J. Ditton. New York: St Martin's Press, 1980.
 9. Winkin Y. Erving Goffman: Les moments et leurs hommes. Paris: Minuit, 1988.
 10. Гофман И. Первичные системы фреймов / Пер. с англ. О.А. Оберемко // Социологический журнал. 2001. № 1. С. 122–137.
 11. Гофман И. Порядок интеракции / Пер. с англ. А.Д. Ковалева // Теоретическая социология: антология / Сост. С.П. Баньковская. Т. 2. М.: Аспект-Пресс, 2002.
 12. Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни / Пер. с англ. и вступ. статья А.Д. Ковалева. М.: Канон-Пресс-Ц, Кучково поле, 2000.
 13. Гофман И. Формула внешнего выражения роли / Пер. с англ. А.Д. Ковалева // Социологический журнал. 2001. № 3. С. 142–158.
 14. Кравченко Е.И. Эрвин Гоффман: социология лицедейства / Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова. М.: б. и., 1987.

Предметный указатель

Автор 9, 42, 53, 56, 61, 69, 71, 73, 74, 76-79, 159, 18, 199, 211, 213-215, 284, 292, 299-302, 314, 316, 320, 331, 344, 357, 366, 373, 378-384, 487, 488, 499-501, 512, 514, 515, 530, 544, 545, 584, 610, 617, 623, 624, 628, 636, 653, 678

как личность 214-216, 251, 300-302, 314, 316, 344, 378-383, 514, 544, 545 (*см. также* Личность автора литературного произведения)

Авторская речь в литературном произведении 378

Агент (шпион) 158, 159, 162, 166, 173, 180, 216, 233, 234, 236, 238, 239, 242, 243, 244, 248, 364, 365, 393, 405, 424, 558, 568, 569, 573-575, 584

Агент действия 31, 37, 46, 48, 54, 56, 57, 88, 90, 177, 179, 233, 234, 254-262, 264, 266, 273, 281, 282, 285, 286, 292, 320, 560, 685, 691

Актер 15, 45, 56, 115, 120, 123, 140, 145, 186, 190-197, 200, 202-206, 211, 213, 239, 248, 249, 251, 253, 262, 274-278, 298, 299, 301, 303, 307-309, 312, 317, 319, 327, 330, 334, 350, 355-363, 366, 367, 371, 373, 374, 377, 386, 407, 434, 438, 439, 444, 447, 455, 457, 458, 460-462, 465, 466-468, 472, 480, 486, 490-492, 494, 496-498, 501-507, 512, 515, 520, 522, 535, 536, 541, 546, 580, 581, 585, 600, 617, 636, 654, 669, 689, 690 (*см. также* Артист)

Актор 14, 23, 31, 37, 46, 48, 54, 56, 179, 254-258, 260-262, 264, 266, 273, 281, 282, 285, 286, 292, 560, 691 (*см. также* Агент действия)

Акцент 34, 313, 314, 319, 372, 470, 522, 575, 601, 602, 650, 654

Амнезия 176, 178, 260

Амортизатор во временных скобках 342 (*см. также* Скобки временные)

Анализ негативного перенесения 483

Анализ фреймов, определение, цели 18, 32, 43, 71, 80, 104, 110, 177, 393, 402, 482, 512, 526, 536, 595, 604, 639, 680, 682

Аналитическая философия 20, 26, 52, 67, 370

Аниматор (animator) 630-632, 634-639, 642, 649, 654, 655, 657, 658, 662, 663, 685, 695 (*см. также* Фигуры (figures), Принципал)

Анимация 630, 634, 635, 639, 645, 649, 651, 652, 655, 657, 663 (*см. также* Одушевление)

Аномия 569, 602

Артефакт 100, 130, 369, 381

Артист 91, 312, 329, 334, 442, 479, 498, 499, 533, 663, 690, 691 (*см. также* Актер)

Атака сверху (attack from above) 535

Атака снизу (attack from below) 531, 535, 538, 540

Атаки на фрейм как прием изменения, нарушения фрейма 291, 336, 356, 486, 500, 510, 516, 518, 520, 524-526, 531, 536, 583, 591

Аудиозапись 130, 131, 247, 554

Аудитории пространство (audience region) 462

Аудитория (audience) 9, 14, 21, 32-36, 77, 114, 122, 123, 130, 131, 152, 187, 189, 193, 197-199, 202, 204, 207, 208, 211, 218, 222, 231, 248, 249, 251-254, 258, 264, 274-276, 285, 287, 290, 296, 298, 303, 305-307, 312, 314, 315, 317, 318, 331, 334, 337, 340, 346, 347, 362, 363, 368, 370, 377, 380, 407, 427, 446, 447, 450, 459, 462, 463, 465-468, 472, 475, 477, 479, 485-487, 490-492, 494-499, 502, 506-508, 510, 516, 519, 520, 522, 525-527, 531, 534-537, 540, 541, 547, 573, 578, 581, 616, 617, 624, 626, 634, 640, 642, 652, 653, 655, 656, 659, 660, 668, 672, 674, 675, 683, 690

Аукцион 99, 100, 561, 583, 693, 694

Афера 184, 227, 246, 250, 582, 583, 585, 608

Базовая система фреймов (framework) 44, 70, 81, 85, 86, 98, 104, 108 (см. также Естественная система фреймов (natural framework), Первичная система фреймов, Природная система фреймов, Социальная система фреймов, Система фреймов)

Беллетристика 216, 378, 380, 382, 388, 534, 555, 534, 642, 652 (см. также Литература, литературное производство)

Биография 9, 74, 124, 152, 176, 191, 262, 368, 369, 377, 392, 481, 487, 489, 504, 513, 514, 555, 563, 578, 631, 638, 642, 650, 667, 675

Бисоциация (bisociation) 605

Блеф 164, 185, 220, 246, 422, 559-561, 691, 692

Бодрствование 66, 252

Болтовня 49, 190, 338, 377, 606, 610

Большой Обман (Big Con) 46, 227, 242

Борьба как вид спорта 452, 485, 518, 519

Бунраку, японская школа кукольного театра 276 (см. также кукольный театр, куклы)

Валидность системы фреймов 268

Введение в заблуждение 15, 45, 46, 148, 223, 225, 241, 242, 246, 256, 259, 297, 324, 398, 411, 435, 548, 560, 563, 601, 672, 692

Венский кружок 72

Верования 25, 87, 268, 385, 551

Вечеринка с сюрпризом (surprise party) 151, 163, 495

Взаимодействие лицом к лицу (face-to-face) 24, 25, 27, 51, 52, 186, 201, 284, 286, 381, 436, 474, 475, 481, 602, 623, 662, 687, 699 (см.

также Лицом к лицу (face-to-face) — взаимодействие, встречи, общение (коммуникация), разговор (face-to-face talk)

Взаимодействие лицом к лицу в его отличии от сценической партии 201-206

Видеозапись 130, 247 485, 554, 555

Видимость (shadow) 13, 15, 31, 32, 54, 251, 269, 287, 288, 366, 386, 409, 429, 433, 469, 486, 513, 514, 567, 581, 584, 620

Включение

множественное (multiple embedding) 615, 644

речевое (embedding) 615, 616, 628, 631-633, 638, 644-648, 650, 661
(*см. также* Вставка)

Включенное наблюдение 26, 137, 156, 301

Внедрение (penetration) 233, 235-237, 240-242, 244

Внефреймовая активность (out-of-frame activity) 353, 466, 485, 657
(*см. также* Зафреймовая активность)

Внефреймовые сущности и состояния (out of frame) 195, 211, 353, 465-467, 486, 577, 657

Внешнее проявление (indication) 125, 567

Вовлеченность (involvement) 11, 12, 37-41, 43, 54, 71, 99, 120, 125, 136, 144, 150, 157, 158, 179, 182, 201, 239-241, 269, 270, 273, 274, 284, 287, 289-292, 299, 305, 306, 311, 314, 317, 369, 414, 435-440, 443, 450, 458, 459, 468, 473-478, 519, 542, 555, 558, 579, 641, 651 (*см. также*

Поглощенность, погруженность (engrossment)

доминантная 38, 39

дополнительная 38, 39

Вставка (embedding) 645, 646 (*см. также* Включение речевое (embedding))

Вуду, культ 364

Выдумка (make-believe) 44, 45, 76, 83, 109, 113, 120, 136, 144, 197, 310, 359, 386, 387, 422, 505, 506, 512-514, 547, 560, 568, 573, 593, 635, 636, 638, 667, 673, 681 (*см. также* Ключ (key), Притворство (playfulness), Фиктивное)

Выразительность речевая 55, 56, 72, 383, 629-631, 646, 650

Высвобождение (disengagement) из фрейма 273, 292, 440 (*см. также*

Нарушение фрейма, Разрушение фрейма)

Высказывания

индексальные (indexical expressions) 609, 643

перформативные (performative utterances) 104, 646, 663

референциальные 643

Выход за пределы фрейма (flooding out, misframing) 36, 116, 352, 359, 467-469, 478, 496, 514, 604

«Выход из себя», из равновесия (flooding out) 441-443, 474, 476, 480

- Галлюцинация 91, 174, 176, 178, 225, 259, 260
- Гипноз, гипнотическое состояние 178, 260, 264, 265, 267, 333, 364 (см. также Транс)
- Голос как выразительное средство 83, 84, 114, 205, 207, 260, 281, 299-303, 305, 306, 357, 366, 378, 381, 407, 439, 448, 482, 486, 494, 497, 514, 530, 579, 581, 586, 611, 626, 629, 635, 637, 638, 648, 649, 654, 656, 659, 663, 685, 687, 688, 695
- Гомосексуализм 240, 260-262, 358, 362, 364, 494
- Гражданское невмешательство (civil inattention) 40, 41, 46, 54 (см. также Гражданское невнимание)
- Гражданское невнимание 683 (см. также Гражданское невмешательство)
- Границы 7, 25, 36, 44, 91, 106, 110, 111, 116, 118, 119, 123, 128, 129, 131, 133-135, 139, 142, 150, 153, 186, 208, 276, 277, 285, 311, 316, 325, 328, 329, 358, 407, 480, 485, 494, 507, 511, 528, 560, 607, 622, 625, 626, 638, 644, 651, 671, 682, 696
- игры 110, 119 (см. также Игра)
- коммуникативной ситуации 55, 98, 483
- очевидности 153, 285-288, 292, 293, 295, 302, 303
- переключения 110
- скобок 106, 512
- сценического пространства 201, 303, 326, 486
- тела 97
- фрейма (frame boundary) 45, 47, 91, 97, 111, 112, 114-118, 125, 129, 131, 133, 134, 156, 206, 224, 303, 517, 536, 692 (см. также Пределы фрейма)
- Грезы 51, 113, 114, 320 (см. также Мечтания, мечты (day-dreaming))
- Громкость звука 207, 208, 210, 279, 281, 306

Дадаизм 486, 490, 505

Двойная игра агента 248, 424

Двойственная связь (double bind) 483, 484

Двойственный связник (double binder) 484

Двусмысленности в определении фрейма (frame ambiguities) 387, 388, 391, 392, 394, 395, 408, 410, 412, 433, 515, 548 (см. также Определение фрейма)

Двусмысленность (ambiguity) 111, 130, 223, 228, 235, 258, 349, 363, 387, 388, 390, 391, 393-395, 416, 428, 466, 484, 544, 545, 563, 575, 578, 606, 608, 626

Девиация 10, 17, 42, 115

Дезорганизация 42, 232, 301, 451, 469, 474-476, 478, 479, 484, 494, 538, 542, 600, 607, 620

Демонстрация, демонстрирование, выставление напоказ 10, 13, 32-34, 38, 40, 41, 44-46, 50, 51, 75, 78, 90, 96, 109, 115, 117, 127-132, 134, 165, 168, 172, 177, 180, 188, 192, 212, 220, 221, 244, 247, 258, 267, 281, 288, 292, 307, 312, 315, 316, 329, 332, 334, 343, 354, 382, 387, 398, 424, 425, 440, 442, 447, 451, 468, 469, 475, 485, 500, 503, 513, 519, 531, 540, 562, 567, 568, 571, 572, 593, 620, 624, 656, 676, 677, 687, 690-693 (см. также Переналадка)

Депрессия 431, 600

Детектор лжи 691

Дети (общение с детьми) 41, 113, 125, 132, 163, 222, 263, 266, 275, 293, 430, 443, 444, 468, 469, 498, 552, 566, 604, 650, 651

Диагностическое оценивание 17, 126, 161, 222, 255, 259, 557, 685

Диады 564

Диалог 150, 202, 207, 209, 281, 304, 312, 315, 316, 436, 461, 462, 486, 501, 515, 555, 629, 639, 640, 647, 648, 654, 670, 678, 683, 684

Дипломатия как стиль 372

Дискредитация 35, 53, 117, 135, 147, 179, 180-182, 228, 231, 235, 236, 250, 267, 288, 386, 387, 438, 475, 502, 524, 538, 550, 579

в связи с фабрикацией 167, 170, 171-174, 262, 386

посредством тайного наблюдения 228, 229, 231-233

Дисфория 12

Доверие (trust) 16-18, 22, 23, 36, 48-52, 54, 55, 78, 112, 145, 157, 166-168, 181, 183, 196, 203, 204, 222, 226, 232, 235, 246, 248, 256, 359, 377, 386, 391, 438, 457, 459, 468, 475, 509, 550, 557, 564, 568, 573, 575, 583, 584, 595, 596, 607, 617, 632, 639, 640, 666, 673, 693

Доверительные сведения 35, 248, 509, 659

Документирование 34, 75, 118, 130-134, 141, 482, 554-556

Допрос 123, 158, 166, 419, 481, 485, 572, 584, 585, 603, 621

Дорожка записи 270, 312 (см. также Трек)

Доступность, или открытость взаимодействия (accessibility) 39-41, 54, 282, 285, 308, 353, 383, 402, 543, 597, 624, 650, 669, 673

Драма, драматическая постановка, описание 67, 85, 116, 175, 186, 192, 195, 197, 200, 210, 211, 249, 274, 313, 315, 316, 331, 337, 342, 344, 346, 357, 412, 521, 534, 540, 607, 618, 668, 671, 673, 675

Драматическое

взаимодействие 207, 307

осознание (dramatic realization) 34

Драматургическая трактовка 516

Драматургические тексты, драматические сценарии (dramatic scripting) 114, 308, 358, 384, 385, 526, 634

Драматургия 8, 14, 15, 32, 36, 44, 326, 613, 614, 670, 673, 676

Другой как противоположность Я 41, 48, 69, 144, 160, 161, 167, 179, 186, 189, 214, 283, 292, 299, 300, 304, 373, 377, 391, 415, 426, 433,

449, 450, 476, 563, 564, 581, 588, 593, 594, 607, 615, 626, 628, 631, 632, 638, 649, 652, 654, 662, 683, 695, 696

Естественная система фреймов (natural framework) 178, 224, 247 (см. также Базовая система фреймов (framework), Первичная система фреймов, Социальная система фреймов, Система фреймов)

Жертва 34, 46, 145, 149, 150, 155, 158, 161, 164, 166, 169-174, 183, 196, 199, 227, 242, 245, 246, 258, 302, 306, 336, 348, 391, 393, 401, 406, 420, 423, 480, 548, 560, 582, 586, 626

Жест 51, 52, 84-86, 108, 148, 206, 247, 252, 288, 292, 293, 305, 307, 310, 393, 416, 424, 425, 449, 494, 513, 516, 518, 522, 544, 555, 567, 618, 624, 627, 629, 631, 648, 649, 654, 683, 695

Жестикуляция 283, 305, 513, 544, 624, 649, 695

«Живой театр» 519, 535, 536 (см. также Театр)

Животные — поведение, игры 83, 90, 91, 101, 102, 104, 109, 110, 252, 257, 258, 292, 315, 686 (см. также Игры животных)

Жизненные проверки 159-161

«Жучок», подслушивающее устройство 226, 230, 232, 376

Заблуждение (delusion) 86, 174, 176, 245, 348, 351, 387, 402, 431, 433, 509, 547, 552, 600 (см. также Самообман (self-deception))

Загадка 199, 546

Заговор 145, 149, 166, 288, 296, 306, 309, 478, 479, 513, 570, 583, 673, 683, 694

политический 419, 420, 540, 570, 599

Заготовленная схема речевого общения (prefabricated character of talk) 619, 621

Заключение в скобки (bracketing) 63, 67, 260, 325, 329, 591, 598-600, 645, 654, 669

Закрепление, крепление (anchoring) 48, 119, 149, 188, 362, 369, 381, 608, 654, 680

деятельности (anchoring of activity) 320, 323, 352, 376, 586

фрейма (anchoring of frame) 392, 581

Закулисная деятельность 286, 287

Закулисные события 293

Закулисье 35, 36, 329, 513, 521, 581

Заманивание в ловушку» (entrapment) 236, 237, 240, 242, 244

Замешательство

в опознавании фрейма 396, 596 (см. также Двусмысленность)

при определении ситуации 61, 388

- Замысел (preformulation) 14, 94, 148, 245, 246, 250, 520, 619, 620
- Запись 76, 83, 114, 121, 130, 131-133, 162, 188, 209, 232, 270, 290, 337, 413, 423, 472, 487, 494, 555, 578, 579, 613, 616, 644, 664, 668
- Зафреймовая активность 274, 302, 303, 307, 310 (см. также Внефреймовая активность)
- Звук, звуковой генератор 100, 208, 209, 391, 428, 497, 608, 629, 649
- «Зеркальная проблема» 251
- Знак, типографский знак 52, 76, 80, 95, 104, 127, 145, 164, 206, 209, 225, 244, 254, 279, 283-291, 293, 299-302, 325, 326, 328, 329, 333, 340, 403, 407, 413, 459, 470, 478, 516, 517, 559, 594, 596, 598, 609, 611, 624, 626, 631, 637
- Зрители — в театре, в цирке, на стадионе 45, 92, 114, 115, 118, 119, 121, 131, 181, 184-190, 192-195, 197-206, 209, 211-214, 223, 249, 251, 252, 254, 275-279, 287, 296-299, 303-307, 312-315, 317, 327, 330, 334, 335, 341, 343-346, 356, 360, 361, 366, 368, 369, 384, 386, 387, 404, 428, 444, 447, 449, 452, 454, 456-458, 460-466, 468, 469, 474, 476, 480, 485, 486, 494, 497-500, 502, 505, 506, 508, 512, 519, 520, 522, 525, 530, 535-537, 539, 541, 555, 580, 581, 585, 590, 593, 619, 637, 649, 656, 666, 670-672, 680, 689 (см. также Аудитория, Публика)
- Игнорирование 83, 86, 270, 273, 275, 276, 278, 279, 285, 286, 292, 293, 296, 439, 513, 525, 533, 534, 545, 607, 660
- Игр теория 17, 67, 196, 251, 559, 561, 593
- Игра (game) 11, 14-17, 25, 34, 35, 43-46, 48-51, 53, 63, 65, 66, 85, 101-103, 106, 107, 109, 110, 118, 119, 121, 124, 141, 142, 144, 147, 165, 183, 212, 239, 246, 261, 262, 266, 293, 319, 322, 338, 348, 422, 429, 438, 440, 475, 477, 511, 513, 515, 525, 530, 589, 590, 600, 614, 623, 673, 680, 684, 692, 694 (см. также Границы игры)
- актеров 194, 253, 278, 337, 355, 359, 361, 366, 367, 369, 454, 455, 457, 460, 466, 480, 494, 497, 498, 580, 672
- в бейсбол 306, 335, 470, 516, 605 (см. также Игры спортивные)
- в бридж 189, 288, 294, 297, 339, 375, 393, 559, 663, 664, 672 (см. также Игры спортивные)
- в гольф 69, 179, 180, 467, 522, 689 (см. также Игры спортивные)
- в казино 7, 45, 46, 50, 51, 137-139, 181-183, 245, 277, 323, 399, 453, 459 (см. также Игры азартные)
- в карты 79, 138, 139, 182, 183, 185, 198-220, 230, 231, 278, 288, 293, 294, 297, 323, 375, 417, 435, 453, 459, 475, 559, 624, 664, 672, 675 (см. также Игры азартные)
- в кости 126, 429 (см. также Игры азартные)
- в орлянку 323 (см. также Игры азартные)
- в очко 137, 138, 182, 245 (см. также Игры азартные)
- в покер 185, 197, 220, 246, 297, 372, 559, 610, 691 (см. также Игры азартные)

- в теннис 118, 335, 463, 479, 491, 516, 522, 523, 683, 686, 687, 689
(см. также Игры спортивные)
- в футбол 70, 151, 328, 452, 532 (см. также Игры спортивные)
- в хоккей 118, 328, 516, 518, 686 (см. также Игры спортивные)
- в шахматы 65, 83-85, 106-108, 142, 147, 288, 317, 321, 322, 369, 372, 375, 416, 635, 672, 685, 686 (см. также Игры спортивные)
- в ее отличии от спектакля 337, 339, 342, 346, 497, 507, 508, 675, 676
- двойная 248
- словами 544-546
- фальшивая (con game) 165
- Играть роль — в театре, кино, жизненных ситуациях 181, 187, 191-193, 195, 197, 202, 203, 210, 227, 240, 248, 249, 253, 256, 273, 301, 304, 356, 357, 360, 368, 372, 373, 377, 450, 491, 496, 504-506, 522, 532, 580, 581, 617, 637, 659, 683
- Игривое притворство (playfulness) 109, 113
- Игривость 110, 312, 353, 422, 451, 502
- Игровая
 - дискредитация 386
 - ситуация 398-402, 545, 559, 560
 - теория 11
- Игровое действие 101, 102, 252
- Игровые
 - взаимодействия 104, 467
 - внешние скобки 346 (см. также Скобки внешние)
 - внутренние скобки 335, 346 (см. также Скобки внутренние)
 - обманы 150, 152, 154, 220, 422, 433, 581, 692
 - фабрикации в связи с корректирующим розыгрышем (corrective hoaxing) 152 (см. также Обман, Розыгрыш, Фабрикация игровые (playful fabrication))
 - фабрикации в связи с надувательством (kidding) 149 (см. также Обман, Розыгрыш, Фабрикация игровая (playful fabrication))
- Игры
 - азартные 143, 245, 459, 558, 662, 672, 691
 - военные 323, 453
 - детские 222, 256, 444, 452
 - животных 101-105, 109, 110, 252 (см. также Животные — поведение, игры)
 - жульнические 293, 581
 - распределительные (assessment games) 559, 560
 - с нулевой суммой 49, 50, 559, 560
 - спортивные 187, 297, 523, 573, 686, 689
- Идентификация 34, 45, 114, 163, 315, 321, 367, 373, 392, 404, 405, 436, 462, 630, 638
- Идентичность
 - биографическая 369, 404, 637, 692

личностная 16, 17, 33, 48, 148, 190, 191, 254, 368, 369, 377, 381, 602, 631, 637, 638, 693 (см. также Личность, Я как личность)
социальная 13, 313, 369

Извинения (excuses and apologies) 40, 74, 76, 273, 309, 414, 658

Издавательство (put-on) 149, 256, 444, 455, 483, 534

Изображение — как специфическое воспроизводство или имитация реального 12-16, 21, 45, 48-49, 62, 91, 114-117, 119, 142, 156, 171, 224, 258, 259, 262, 311, 322, 343, 371, 440, 445, 472, 511, 512, 515, 522-524, 547, 567, 590, 599, 624, 625, 639, 642, 654, 657, 667, 671, 672, 675, 677-679, 687, 692, 693

Иллюзии (illusion), условия, способствующие возникновению иллюзий 61, 66, 69, 99, 173, 174, 178, 193, 194, 200, 204, 239, 251, 287, 304, 305, 309, 311, 313, 326, 346, 366, 379, 387, 435, 496, 506, 545, 547, 548, 551, 552, 560, 567

Иллюстрации 56, 72, 77-79, 91, 114, 134, 176, 200, 206, 234, 245, 252, 267, 276, 280, 282, 283, 285, 293, 331, 336, 339, 418, 442, 447, 450, 452, 454, 457, 477, 511, 513, 597, 647, 650, 653, 659, 692

Индивид 14, 23-27, 32, 33, 36, 37, 43, 50, 52, 53, 55, 66, 67, 68, 70, 74, 85, 86, 97, 106, 17, 119-121, 131, 145, 176-179, 186, 190-193, 195-197, 208, 209, 213, 228, 254, 255, 258-261, 265, 269, 272-274, 285, 286, 289, 291, 292, 297, 305, 320, 322, 332, 335, 347, 348, 350, 352, 353, 357, 364, 368-371, 373-375, 377, 381-383, 387, 388, 393-396, 402, 406, 408-412, 420-423, 425, 428, 429, 431, 435, 436, 440, 441, 445, 447, 449-451, 468, 469, 493, 528, 550, 554, 561, 569, 578, 590, 592, 593, 597, 600, 601, 603, 610-612, 619, 621-623, 625, 626, 627, 629, 630, 632, 634, 635, 638, 653, 656-658, 667, 674, 678, 679, 683, 684, 692, 695 (см. также Личность)

Инициация 655

Инсайдер 579, 581, 584, 585

Инсценирование (staging) 304, 307, 434

Инсценировка 44, 48, 96, 157, 187, 189, 250, 290, 308, 468, 613, 677

Интенциональность 38, 82, 258

Интеракционная компетентность 289

Интеракция 7, 8, 10, 12, 13, 18, 26, 30, 33, 36, 38, 39-41, 47, 50-53, 269, 603, 693, 701

Интерпретационная схема 99, 106 (см. также Интерпретация, Схема интерпретации)

Интерпретация 18, 19, 21, 25, 26, 49, 67, 68, 81, 86, 96, 104, 107, 126, 142, 146, 174, 177, 180, 184, 185, 237, 259, 304, 362, 389, 416, 421, 459, 462, 534, 543, 544, 546, 648, 664 (см. также Интерпретационная схема, Схема интерпретации)

Интерсубъективность 49, 65, 66

Интрига 145, 235, 251, 349, 487, 500, 569, 594, 676

Информационный статус 196, 197, 199, 215

Искажение

- повседневного опыта (vulnerabilities of experience) 542, 548, 549, 564, 594
- фрейма (frame vulnerabilities) 542, 552, 557, 560, 591, 594, 597, 600, 603, 605 (см. также Нарушение фрейма, Разрушение фрейма)
- Искренность 41, 55, 235, 308, 391, 424, 432, 484, 503, 522, 562, 564, 594, 691
- Искусство 29, 97, 150, 166, 190, 311, 312, 322, 336, 369, 371, 384, 426, 444, 457, 459, 460, 469, 489, 500, 511, 521, 536, 541, 543, 585, 589, 613, 634, 680, 687
- Исполнение (performance) 14, 19, 20, 30-31, 34, 35, 36, 56, 126-128, 140, 179, 186, 187, 189, 190, 192, 195, 197, 250, 262, 298, 337, 340, 348, 350, 353, 356, 357, 367-369, 420, 436, 438, 445, 446, 485, 488, 489, 505, 618, 622, 643, 667, 687, 690, 691, 693, 694
- Исполнение производственное (work performance) 188
- Исполнитель (performer) 14-16, 32, 36, 36, 65, 120-122, 125, 126, 128, 136, 147, 186, 187, 189, 190, 192, 193, 195, 197, 206, 232, 240, 261, 265, 273, 274, 287, 296-297, 307, 309, 310, 327, 340, 355, 357, 364, 371, 407, 410, 438, 439, 444, 446, 447, 462, 464-467, 469, 472, 479, 480, 485, 490, 492, 511, 521-527, 536, 537, 617, 625, 635, 638, 642, 649, 650, 653, 655, 656, 659, 660, 683, 685-687
- в соотносении с ролью 349, 350, 352, 358, 366-369
- в сравнении с персонажем (performer vs. character) 190, 274, 309, 310, 377, 378, 445, 454, 486, 493-498, 507, 616, 619, 682 (см. также Персонаж)
- Истерия 178, 259, 266, 333, 446
- Источник (о лице, лицах)
- высказываний 628-630, 633 (см. также Аниматор, Принципал, Связка (connective))
- звука 208, 211, 635, 639, 647, 648
- информации 248, 552, 563, 568, 575
- негативного опыта 523, 551
- ошибок фреймирования 604 (см. также Фреймирование)
- ощущений 208
- сигналов 309, 688
- сообщений и действий 586, 628, 634, 651, 675
- Кабуки, японский театр 190, 194, 195 (см. также Театр, Фрейм театральный)
- Кавычки как отграничение смысла высказывания 73, 164, 174, 300, 403, 404, 467, 490, 628 (см. также Скобки)
- Казнь 112, 115, 180, 341, 445, 446, 463, 542 (см. также Церемониал казни)
- Каламбур 379, 545, 547, 653
- Канал (track, channel) 270, 285, 293, 295, 301, 302, 307-310, 318, 381, 516, 622, 640, 656 (см. также Трек)

- деятельности 270, 289, 291, 682
- игнорирования 292, 293 (*см. также* Трек игнорирования (disattend track))
- обратной связи 284, 292, 656
- представления личности автора в литературном произведении 381, 382
- скрытых данных (concealment channel) 286, 287, 289, 305, 309, 312 (*см. также* Трек скрытых данных (concealment track))
- сообщения 389
- Карибский кризис 599
- Карикатура 75, 140, 142, 146, 210, 223, 373, 457, 494, 512, 640
- Кинематограф, организация пространства и времени 206, 281, 283, 312, 343-346
- Кинесика 283, 626, 630
- Клоунада 256, 476, 490, 494, 495
- Ключ (key) 44, 79, 101, 104-106, 109, 110, 116, 135, 143, 144, 248, 355, 391, 397, 398, 400, 401, 403, 419, 420, 422, 446, 447, 451, 454-457, 461, 508, 514, 540, 568, 601; определение 44; типы 44, 109 (*см. также* Выдумка (make-believe), Переналадка техническая (technical redoing), Пересадка (regrounding), Состязание (contest), Церемониал (ceremonial))
 - восходящий (возвышающий, повышающий) 400, 401, 451, 664 (*см. также* Переключение восходящее (upkeying))
 - нисходящий (понижающий) 400, 401, 451, 452, 454, 456, 457, 459, 518, 519 (*см. также* Переключение нисходящее (downkeying))
 - обособляющий (insulating key) 540
- Ключи ориентирующие (directional cues) 578
- Код лингвистический, использование 105, 640
- Комиксы 75, 281, 314, 457, 496, 511, 512, 547, 624, 638, 640, 642, 684
- Комический герой (персонаж) 317, 478
- Коммуникация
 - лицом к лицу 18, 20, 28, 37, 39-41, 66, 283, 284, 375, 421, 428, 578, 601, 625
 - тенивая 305-309, 626
- Компенсация неизвестного («disclosive compensation») 203
- Комплекс необычного (astounding complex) 88, 91
- Комплексность фрейма (frame complexity) 251, 252
- Конверсивная реакция 258
- Конечная область значений 64
- Конструирование реальности 49, 64, 551
- Контроль
 - за поведением и действиями другого 160, 245, 626
 - над информацией 557, 558
 - над своим телом 93, 333

- над ситуацией, событиями 46, 92, 400, 475, 481, 593
- над собой (самоконтроль) 12, 13, 38, 94, 289, 378, 417, 418, 427, 440, 457, 464, 470, 475, 480, 577, 585, 691
- социальный 17, 168, 416
- Контролирующее вмешательство (containment, 46, 167, 227, 242, 245, 246
 - во вторичное вмешательство (containing of recontainment) 47, 242
 - вторичное (recontainment) 47, 228, 233, 237, 239, 242, 244-247, 250
 - конкурентное (containment competition) 245
- Контур
 - взаимодействия 38, 39 (см. также Интеракция)
 - вовлеченности 11, 38 (см. также Вовлеченность (involvement))
- Космология, космологические представления 82, 87, 89, 90, 92, 95, 173, 255, 259, 351, 425, 426, 494, 570, 691
- Коэффициент интеллектуального развития (IQ) 549
- Кукольный театр, куклы 140, 194, 276, 281, 287, 299, 315, 368, 378, 439, 442, 456, 457, 495, 622, 624, 634, 635, 642 (см. также Бунраку, японская школа кукольного театра)
- Кулисы 96, 231, 286, 288, 309, 329, 385, 442, 455, 456, 463, 635, 658 (см. также Закулисы, Закулисная деятельность, Закулисные события)
- Легенда, прикрытие 241, 458, 568, 583, 584, 668
- Лживость 564, 566, 691 (см. также Ложь)
- Линия
 - поведения и действия (track) 269, 279, 285, 446, 473, 478, 522, 575, 577, 652, 658 (см. также Трек)
 - сюжетная 269, 279, 285, 289, 290, 323, 485, 575, 682 (см. также Трек)
- Литература, литературное производство 51, 74, 75, 114-116, 134, 135, 145, 152, 166, 176, 213, 214, 223, 225, 235, 243, 245, 252, 281, 315, 316, 371, 379, 381, 382, 489, 514, 566, 569, 576, 578, 588, 636, 652, 659, 679 (см. также Образ автора)
- Лицо 24, 25, 30, 32, 33, 49, 182, 228, 244, 250, 347, 348, 354, 364, 366, 378, 386, 445 (см. также Образ «Я»)
- Лицо, внешность 30, 33, 104, 134, 202, 253, 257, 360, 364, 395, 396, 401, 439, 440, 443, 444, 449, 451, 461, 463, 464, 484, 491, 496, 508, 522, 529, 534, 541, 568, 607, 623, 625, 626, 657, 694, 695
- Лицом к лицу (face-to-face)
 - взаимодействие 25, 27, 51, 52, 186, 201, 284, 286, 381, 436, 475, 474, 481, 602, 623, 662, 695, 699
 - встречи 479, 484
 - общение (коммуникация) 289, 428

- разговор (face-to-face talk) 205, 609, 624, 655, 687
- Личина 32, 194, 364, 377, 404, 547 (см. также Маска)
- Личность (person) 7, 8, 10, 15, 19, 23, 40, 48, 51, 87, 99, 117, 118, 131, 135, 190-192, 211, 225, 229, 274, 275, 297, 316, 347, 351, 354, 358, 364, 368, 376, 377, 381-383, 385, 399, 404, 445, 462, 482, 483, 495, 528, 549, 556, 571, 596, 632, 650, 673, 687, 689, 691 (см. также Индивид, Я)
- Личность автора литературного произведения 213, 214, 299, 300, 379-383 (см. также Автор, Автор как личность)
- Ловушка (trap, entrapment) 46, 149, 228, 236-244, 251, 487, 587, 592, 593
- Ловушки в структуре фрейма (frame traps) 586, 587, 589, 601
- Ложная
вера (misguided belief) 579
трактовка ситуации 588
- Ложный
проект (deceiving design) 183
старт (false start) 581, 659
- Ложь 23, 161, 163, 168, 174, 239, 253, 308, 431, 488, 546, 550, 692 (см. также Лживость)
- Локус контроля 93
- Магистральная линия поведения (main track) 405, 577 (см. также Трек)
- Манера (см. также Стил)ь
поведения (demeanor) 19, 29, 52, 111, 168, 180, 181, 194, 245, 262, 263, 275, 288, 295, 297, 310, 372, 373, 415, 440, 455, 461, 468, 484, 491, 508, 557, 595, 663, 678, 680, 689, 690, 693
говорения, изложения 55, 140, 141, 275, 373, 377, 378, 382, 522, 602, 617, 638, 650, 662, 664, 687
- Маниакальные состояния 224, 225, 595
- Мания 600
- Марксизм 12, 20, 643
- Маска 14, 194, 253, 355, 364, 488, 535, 637 (см. также Личина)
- Маска 15, 381, 607 (см. также Личность)
- Маскировки 35, 36, 165, 168, 189, 223, 225, 250, 303, 373, 433, 437, 452, 478, 487, 548, 573, 593, 625, 695
биографические 357, 363
- Махинации 166, 227, 287, 309, 569, 585
- Медицина 41, 82, 96, 130, 153, 157, 158, 162, 163, 221, 222, 226, 258, 259, 261, 263, 323, 354, 388, 402, 414, 445, 481, 568, 599, 631 (см. также Осмотр медицинский)
- Межличностные отношения 7, 8, 10, 14, 16, 20, 23, 24, 33, 36-38, 40, 44, 46, 48, 50, 54, 68, 109, 195, 254, 286, 293, 309, 336, 440, 471, 474, 563, 564, 566, 601-603, 668, 687

Мечтания, мечты (daydreaming) 113, 203, 386, 514, 580, 667 (см. также Грезы)

Мир

воображаемый (realm) 107

повседневности (ongoing world), повседневная реальность 7, 64-66, 81, 86, 321, 326, 435, 564, 594, 595, 599, 601, 678, 688

Миры смысловые (realms of meaning) 595, 678

Мистификация (charade, playful fabrication) 14, 15, 34, 151, 165, 227, 251, 432, 464, 488, 489, 589 (см. также Фабрикация благонамеренная)

Многоголосие 300, 301

Многоканальное воздействие 208, 209

Многослойность (laminations) 144, 247, 459, 594, 682 (см. также Слой (lamination), Расслоение, Стирание многослойности (delamination))

Множественность Я 96, 354, 632 (см. также Я множественное)

Моделирование 121

Моральные традиции 679

Мотивационная релевантность 69, 79, 126, 210

Мошенничество (swingles) 11, 13, 89, 166, 167, 189, 196, 230, 309, 581, 582, 589

Музыка 124, 187, 207, 209-211, 220, 338-340, 436, 442, 498, 500, 502, 507, 508, 535, 589, 625

Музыкальное сопровождение (staged Muzak) 209

Мюзикл 140, 210, 363, 492, 520

Наблюдение 16, 17, 19, 24, 28, 32, 43, 47, 50, 86, 101, 108, 154, 158, 192, 193, 217, 229, 231-234, 238, 243, 285, 295, 296, 304, 445, 449, 453, 467, 476, 543, 565, 573, 577, 633, 636, 649, 667, 669, 670

включенное 26, 137

скрытое (тайное) 131, 228, 229, 230-234, 237, 238, 240-242, 244

неподобающее (improper) 229, 231

Навязчивое состояние 225

Нагота 329, 392, 449 (см. также Тело обнаженное)

Надувательство (kidding) 13, 16, 46, 167, 183, 543, 589

Наивность 51, 149, 222, 267, 380, 387, 412, 414, 469, 569, 640, 694

инсайдера 579, 581, 584, 585

информанта 577

Нападение 108, 110, 152, 159, 164, 165, 171, 212, 224, 390, 391, 527, 528, 534, 591

снизу (attack from below) 528

Нападки (attack) 357, 420, 524, 541

сверху (attacks from above) 535

Направленная деятельность (directional activity, directional track) 513, 515 (см. также Трек направляющий (directional track))

Направляющие

знаки 283-287, 289, 291

сигналы 279, 293, 309

Напряжения в системе фреймов 222

Напряженное ожидание, неопределенность (suspense) 107, 340, 616, 618, 621, 673

Нарушение

кинематографического фрейма 668 (см. также Фрейм кинематографический)

«лицевого фрейма» 440, 657 (см. также Фрейм лицевой (facial frame))

рефлексивного фрейма 493, 523, 659 (см. также Фрейм рефлексивный (reflexive frame))

фрейма (frame break) 385, 435, 438, 440, 453, 473, 474, 477, 478, 479, 481, 485, 491, 492, 497, 502, 515, 518, 519, 521, 525-527, 542, 606, 607, 663, 668 (см. также Искажение фрейма, Разрушение фрейма)

фрейма рефлексивное 485, 611, 662

Наслоения (laminations) 142, 143 (см. также Расслоение)

Настройка (keying) 44-46, 55, 105-107, 114, 119, 130, 140, 146, 154, 179, 184, 197, 198, 201, 217-220, 247-249, 680 (см. также Переключение)

в ее отличии от фабрикации 146

фабрикации настройки 219

фабрикации фабрикаций 220

Натуральная (естественная) система фреймов (natural framework) 98, 224, 247 (см. также Системы фреймов)

Невнимание 276, 277, 297, 404

гражданское 683 (см. также Гражданское невнимание, Гражданское невмешательство)

Негативное перенесение 483

Негативный опыт (negative experience) 473, 474, 478, 479, 481, 483-485, 487, 493, 504, 505, 509, 512, 515, 516, 519, 523, 524, 527, 528, 537, 538, 542, 575, 579, 589, 608, 645, 668, определение 474

Недопонимание (misunderstanding) 254, 605, 608

Независимые свидетельства (independent witnesses) 149, 568

Неинсценированная деятельность (unstaged activity) 434, 621, 688

Неинсценированное взаимодействие (unstaged interaction) 468, 619, 642

Неинсценированный разговор (unstaged talk) 479, 531, 620, 624, 672

Неокантианская методология 17, 28, 29, 44, 48

Неопределенность (suspense)

в распознавании фрейма 47, 552, 557

- первичных схем интерпретации опыта 387-394
- Непревращенная деятельность (literal activity) 107, 109, 149, 407, 419 (см. также Реальная деятельность)
- Непрерывность ресурсов взаимодействия 370, 376 (см. также Несвязанность)
- Непристойности 115-117, 130, 132, 133, 223, 356, 359, 536
- Несвязанность (unconnectedness) 47, 48, 375, 376, 418 (см. также Непрерывность ресурсов взаимодействия)
- Новая журналистика 555, 578
- Нормы 10, 12, 17, 31, 34, 37, 49, 52, 78, 104, 105, 126, 133, 139, 229, 262, 263, 273, 289, 354, 427, 437, 462, 467, 482, 509, 519, 523, 533, 536, 545, 574, 578, 603, 604, 607, 610, 652, 653, 657, 668, 672, 692
- Область значений (universe) 64, 66, 107 (см. также Смысловые миры)
- Обман (deception) 45, 46, 51, 56, 68, 70, 74, 105, 145, 146, 148, 150, 155, 157, 158, 161-167, 169, 173, 174, 184, 196, 220, 223, 232, 240-242, 245, 250, 266, 267, 287, 288, 309, 324, 351, 363, 386, 387, 389, 422, 428, 431, 444, 477, 478, 494, 511, 513, 514, 542, 543, 546-548, 552, 555, 560, 562, 567, 572, 573, 582, 584, 587, 600, 604, 622, 677, 682, 692
- игровой (playful hoax) 150, 152 (см. также Розыгрыш корректирующий (corrective hoaxing))
- организованный 428
- патерналистский 162
- учебный (training hoax) 158, 159, 165
- экспериментальный (experimental hoaxing), ради науки 154, 156, 157, 165
- Обманные ходы 575
- Оболочка фрейма (rim of the frame) 143, 146, 217, 247, 248, 608
- Образ
- автора 383 (см. также Литература)
- «Я» 24 (см. также Лицо)
- Образцы репрезентации 679
- Обратная связь 284, 292, 293
- Обращение фрейма (frame reversal) 243, 245
- Общение
- межличностная (gathering) 7, 8, 10, 20, 24, 36, 40, 44, 56, 68, 471, 601, 668, 680
- повседневное 7, 20, 50, 64, 207, 319
- социальное 482
- субъективно обусловленное, незапланированная встреча (encounter) 37, 56, 179, 269, 350, 354, 368, 381, 441

- Общественные мероприятия, события (social occasions) 37, 339, 524, 539, 585
- Обыденный мир 679, 681
- Обязательства 37, 38, 336, 350, 374, 382, 460, 473, 478, 686
взаимные (arangement) 57, 137, 460, 564, 687
ролевые 350
- Ограничения вмешательства 239, 240 (*см. также* Гражданское невмешательство, Гражданское невнимание)
- Одурачивание (leg-pulling) 150, 151, 153, 547
- Одушевление (одушевлять) (animate) 629, 630, 635, 636, 693 (*см. также* Анимация)
- Определение
ситуации 8, 27, 37, 61, 68, 104, 107, 148, 354, 587, 409, 479, 550, 594
фрейма 367, 372, 416 (*см. также* Спор об определении фрейма событий)
- Организация
опыта (organization of the experience) 21, 71, 74, 94, 247, 293, 318, 395, 411, 515, 542, 655, 681
фреймов 404, 448 (*см. также* Фреймирование)
- Оскорбление 11, 271, 453, 454, 512
- Осмотр медицинский 96, 139, 354, 588 (*см. также* Медицина)
- Оснащение
действия (equipment) 564, 566, 686
ритуала, сцены (props) 33, 35, 228
- Остроты, остроумные двусмысленности 283, 493, 545
- Ответственность
в ролевом поведении 94, 254, 350, 354, 357, 363, 419, 479, 603, 630, 656, 657, 662
душевнобольного 176, 351
за поведения и действия vs. характер определения фрейма 396, 397, 411, 423, 542
за собственные слова 404, 607, 623, 662
социальная 636, 666
юридическая 351, 413
- Отрезок (strip) 71, 102, 140, 282, 343, 660, 661
деятельности (strip of activity) 108, 109, 126, 140, 270, 310, 437, 542, 543, 548, 600, 608, 651, 677, 678, 681, 682 (*см. также* Фрагмент деятельности, Эпизод деятельности)
опыта (strip of experience) 437, 616, 683 (*см. также* Фрагмент опыта)
- Отсрочка предоставления сведений (suspension of knowledge) 619
- Охранка, Охранное отделение департамента полиции в России 233, 584
- Очевидности созданные (manufactured clarities) 680

Очевидность, граница очевидности 75, 78, 285-288, 293, 295, 302, 303, 309, 366

Очертания фрейма 322, 474 (см. также Оболочка фрейма (rim of the frame))

Ошибки фреймирования (misframing, framing error) 604, 606 (см. также Ошибочное определение фрейма (ошибочное фреймирование) (misframing))

Ошибочное определение фрейма (ошибочное фреймирование) (misframing) 387, 394, 396, 397, 406-408, 425, 467, 547, 548, 562, 604, 608 (см. также Ошибки фреймирования (misframing, framing error))

Паралингвистика 283, 459, 629, 630, 650

Параноидальные состояния 177

Паранормальные явления 267

Патерналистские конструкции (paternal constructions) 161 (см. также Обман, Фабрикация)

Пациентка 161, 222, 225, 319, 354, 595, 596, 622 (см. также Медицина, Осмотр медицинский)

Первичные

системы фреймов (primary frameworks) 29, 43, 45, 81, 87, 109, 143-144, 320, 470, 568, 701 (см. также Природная система фреймов, Социальная система фреймов, Системы фреймов)
схемы интерпретации, толкования 340, 389, 395, 412, 413, 425, 427, 518

Перевоплощения (turnings) 52, 119, 248, 334, 358, 444, 482, 494, 649

Передача информации скрытыми путями (concealment track) 513 (см. также Трек скрытых данных)

Передразнивание (mockery) 262, 379, 494, 648, 650

Переживаемый опыт 478

Переключение (keying) 101, 104, 106-108, 110, 116, 118, 131, 132, 135, 136-145, 154, 197, 198, 201, 241, 248, 292, 304, 306, 308, 309, 318, 320, 346, 361, 368, 457, 459, 472, 484, 487, 491, 526, 593, 601, 604, 606, 611, 619, 628, 656, 660, 678, 682, 695 (см. также Настройка)

в другой режим (switch) (обман обманщика, двойная или тройная игра в шпионаже) 242, 248

восходящее (upkeying) 451, 459-462, 661, 664 (см. также Ключ восходящий (возвышающий, повышающий))

жульническое, обманное (shill keying) 182

как изменение деятельности 324, 354, 373, 386

многократное (rekeying) 142, 143

нисходящее (downkeying, downshifting in key) 451-454, 456-459, 464, 470, 471, 518, 536, 612, 653 (см. также Ключ нисходящий (понижающий))

- Переналадка (redoing) 127, 128 (см. также Ключ, Переналадка техническая (technical redoing))
техническая (technical redoing) 44, 109, 120, 136 (см. также Ключ, Переналадка (redoing))
- Перенастройка (rekeying) 64, 141, 146, 221 (см. также Переключение)
- Переопределение фрейма (reframing) 367, 473, 561 (см. также Рефрейминг)
- Переработка негативного опыта 512, 579, 589
- Пересадка (regrounding) 44, 45, 109, 136, 137
- Персонаж (part, character) 114, 120, 142, 158, 175, 186, 190-194, 196-202, 204-206, 208-210, 212, 214-216, 225, 250, 251, 264, 274, 275, 277, 278, 281, 282, 298, 299, 303-305, 307, 309-318, 334, 347, 355, 356, 358-361, 364, 366-369, 377-380, 382, 384, 386, 404, 432, 438, 445, 454, 456, 461, 462, 464-466, 468, 471, 477, 480, 486, 488, 490, 492-501, 503, 504, 507, 511-515, 523, 525, 531, 534, 536, 555, 579-581, 616, 617, 619, 620, 624, 625, 627, 632, 635-640, 642, 647, 649, 654-656, 660, 663, 667, 668, 670-673, 675, 676, 682, 684, 690 (см. также Характер)
в его сравнении с ролью 191, 210, 332, 354-364, 367-369, 377, 378, 494-496
- Перформанс (performance), представление, постановка 19, 21, 30, 31-34, 56, 577, определение 32 (см. также Фрейм театральный)
- Песни 71, 147, 195, 210, 357, 649, 690, 691
- Писатель 76, 112, 116, 152, 216, 299, 304, 339, 359, 378-383, 404, 430, 487, 514, 554, 578, 628, 642 (см. также Автор, Автор как личность)
- Планирование деятельности (tracking) 122, 419, 512
- Повешение 341, 446 (см. также Казнь, Церемониал казни)
- Повседневность 7, 23, 27, 51, 64, 66, 86, 119, 603, 681, 688 (см. также Мир повседневности, Реальность повседневная)
- Поглощенность, погруженность (engrossment) 436, 542 (см. также Вовлеченность (involvement))
- Подавление (состояний, реакций) 8, 13, 16, 46, 115, 147, 229, 258, 273, 307, 444, 464, 470, 691
- Подавляемые отклонения от нормального поведения (suppressible diversion) 657
- Подглядывание 89, 231, 295, 298, 547
открытое 298
- Подделка (doctoring, faking simylation) 185, 189, 253, 324, 371, 426, 505, 521, 548, 563, 567, 568, 602
- Поддразнивание 391, 402, 480, 606
- Подкалывание 480
- Подмигивание 145
- Подозрение (suspicion) 159, 160, 177, 181, 182, 184, 221, 222, 224, 225, 228, 229, 231, 236, 241-244, 246, 248-250, 262, 293, 294, 391, 392,

409-411, 417, 422, 430, 431, 433, 457, 459, 475, 477, 489, 534, 560-566, 568, 579, 583, 585, 591, 593-596, 654

Подражание 119, 380, 581, 602, 638, 649, 650, 680

«Подсказка» (registering) 192, 194, 287, 297, 310, 624, 625

Подслушивание 38, 46, 171, 228, 304, 376, 423 (см. также «Жучок», подслушивающее устройство)

Подсознание 225

Подстава (shilling) 138, 139, 250

Подставные лица 137, 154, 128, 453

Порнография 116, 132, 133, 223, 668

Порождающей грамматики концепция 545

Постановка, в театре 116, 189, 193, 196, 201, 249, 252, 276, 287, 298, 302, 303-310, 313, 314, 317, 318, 332, 355, 358, 360, 361, 363, 407, 444, 447, 450, 458, 485, 494, 498, 501, 502, 505, 519-521, 534-536, 539-541, 549, 608, 616, 618, 620, 621, 627, 638, 654, 655, 668, 669, 689, 690 (см. также Представление (performance), Перформанс, Фрейм театральный)

Поток

действий 99, 313

деятельности 178, 279, 310, 329, 369, 405, 410, 473, 474

событий 22, 98, 108, 242, 325

сознания 502, 640

Право

на исполнение роли лица, имеющего определенный социальный статус 356 (см. также Статус социальный)

на исполнение роли определенного персонажа (character rights) 356 (см. также Статус социальный)

Прагматизм 20, 21, 29, 43, 62, 100, 623

Предвидение фрейма 476

Пределы тренировки 124

Пределы фрейма 261, 367, 470 (см. также Границы фрейма)

Представление (playing, performance) 15, 21, 33, 36, 44, 120, 135, 189, 275, 296, 307, 309, 327, 328, 356, 523, 669-673, 684 (см. также

Исполнение, Перформанс)

себя другим (presentation of self) 13-15, 19, 21, 36, 354, 382, 387, 466, 475, 616, 654, 701

сценическое, театральное, телевизионное, цирковое 70, 91, 114, 115, 119, 120, 122, 131, 147, 187, 188, 190, 192, 194, 223, 253, 275, 276, 278, 281, 287, 288, 298, 299, 334, 337, 357, 366, 367, 407, 442, 449, 455-457, 460, 463, 464-467, 476, 484-486, 492, 494, 496, 497, 501, 507-509, 521, 527, 535, 536, 539, 548, 580, 607, 623, 624, 638, 649, 655, 667, 669, 674, 675, 690 (см. также Перформанс, Постановка, Представление чистое (pure performance), Фрейм театральный)

- чистое (pure performance) 32, 187, 188, 484, 485 (см. также Представление — сценическое, театральное, телевизионное, цирковое)
- Преимственность ресурсов взаимодействия 369, 371
- Преобразование (transformation) 108, 109, 140, 206, 217, 220, 300, 314, 320, 326, 328-330, 355, 369, 371, 413, 467, 554, 601, 602, 608, 613, 614, 628, 632, 643, 651, 652, 655, 660, 661, 677, 680 (см. также Трансформация (transformation), Настройка, Переключение, Фабрикация) деятельности (transformation of activity) 145, 321, 391, 451, 601 опыта (transformation of experience) 590, 592 фреймов (transformation of frames) 392, 469, 473, 504, 594
- Приветствия 40, 41, 53, 54, 85, 86, 98, 108, 110, 125, 194, 258, 273, 278, 290, 298, 338, 390, 392, 408, 637, 669, 678
- Приглашения 53, 103, 182, 188, 306, 331, 341, 443, 463, 464, 472, 586, 614, 629
- Признаки (signs) 91, 118, 171, 215, 254, 317, 613, 651, 655, 695
- Приколы (kiddings) (см. также Фабрикация благонамеренная) 111, 149, 547, 578, 603
- гомосексуальные (schticks) 261
- Принципал (principal) 57, 629-632, 634, 635, 638, 642, 654, 663, 685, 695 (см. также Аниматор)
- Природная система фреймов (natural framework) 43, 94, 224, 254 (см. также Базовая система фреймов (framework), Первичная система фреймов (primary framework), Системы фреймов (frameworks), Социальная система фреймов (social framework))
- Притворство (playfulness) 109, 113, 149, 168, 253, 258, 264, 361, 366, 379 (см. также Выдумка)
- Проверки жизнью (vital tests) 568
- Провокатор 236, 240, 243, 584
- Прогон (running through) 109 (см. также Выдумка)
- Проделки (pranks) 586
- Проективные техники 113
- Проигрывание (replaying) повторное (replaying) 502, 613-617, 619, 621, 627, 632, 633, 636, 643, 644, 653, 666, 675 предварительное (preplaying) 643, 675
- Проигрывания повторные, основанные на множественных включениях (multiply embedded replays) 615
- Прوماхи (muffings) 92, 94, 95, 120, 213, 379, 433, 438, 466, 482
- Простофиля (dupe) 145, 148, 183, 184, 227, 245, 246, 293, 312, 328, 438, 459, 543, 546, 571, 581-583
- Пространство 11, 16, 35, 41, 69, 112, 142, 220, 322, 327 (см. также Фрейм пространственный) в кино 327, 345, 346 (см. также Фрейм пространственный)

- театра, сцены 142, 186, 201, 384, 462, 506, 581, 669, 670 (см. также Театр, Фрейм пространственный, Фрейм театральный)
- Прояснения фрейма 432, 433, 452, 480, 504
- Прямое обращение (direct address)
- к актеру 525
 - к зрителю, публике 304, 307, 490
 - к читателю 491
- Психиатрия 16, 17, 37, 67, 161-164, 176, 177, 222, 224, 226, 237, 255, 262, 318, 362, 445, 455, 482, 488-489, 600
- Психоанализ 326, 482, 510
- Психопатия 333, 351, 596, 691
- Публика 35, 89, 91, 92, 98, 102, 114-117, 135, 152, 166, 173, 180, 184, 192, 195, 201, 202, 204, 206, 211, 234, 249, 276, 279, 298, 303, 304, 306, 308, 312, 314, 315, 334, 346, 349, 355, 356, 359, 365, 367, 368, 377, 399, 407, 430, 444, 448, 449, 455, 460, 461, 463, 465-468, 471, 472, 475, 479, 480, 485, 487, 490-492, 494-499, 501, 502, 504-508, 512, 516, 518-521, 525-527, 535, 536, 540, 541, 553, 574, 579-581, 593, 613, 617, 624-626, 639, 666, 670, 673, 675, 682, 691, 694 (см. также Аудитория, Зрители — в театре, в цирке, на стадионе)
- Пьеса (play) 59, 76, 115, 116, 119, 121, 140, 141, 143, 144, 189, 191, 193, 195-200, 202-204, 206, 211-214, 225, 245, 248, 249, 252, 278, 281, 298, 301, 302, 304, 305, 311, 313, 314, 317, 330, 331, 334, 335, 337, 345, 346, 355-357, 366-369, 374, 379, 407, 444, 448, 455, 457, 465, 477, 486, 489, 490, 494, 496, 497-501, 504-507, 512, 515, 520, 534, 540, 541, 579-581, 589, 610, 617, 620, 628, 635, 636, 639, 640, 647, 654-656, 667, 670, 672-674, 676
- Пьеса в пьесе (play within a play) 248, 507, 579, 580
- «Работа лица» (face work) 30
- Радио 33, 92, 114, 122, 123, 206, 207, 210, 211, 216, 339, 458, 465, 466, 530, 585, 638, 659 (см. также Радиопостановка, радиоспектакль; Радиошоу)
- Радиоперсонаж как личность 377-378, 456
- Радиопостановка, радиоспектакль 203, 206-210, 278, 378, 439, 458, 487, 546, 547, 555, 569, 682 (см. также Радио, Радиошоу)
- Радиошоу 377, 378 (см. также Радио; Радиопостановка, радиоспектакль)
- Разговор (conversation, talk) 18, 28, 36-40, 49, 54, 92, 96, 104, 142, 148-150, 184, 189, 190, 195, 201, 202, 204, 205, 207, 209, 212, 227, 238, 239, 250, 281, 283, 287-291, 295, 296, 304, 313, 315, 319, 332, 389, 395, 406, 429, 443, 468, 480, 482, 486, 508, 512, 531-533, 556, 578, 602-604, 606-613, 616, 618-621, 624-630, 633-637, 639-641, 644-647, 650-656, 658-664, 667, 668, 671, 672, 674, 676, 679, 682, 684, 687 (см. также Лицом к лицу разговор (face-to-face talk))

Разрушение

скобок (bracket-break) 464, 497

фрейма (frame break) 443, 462, 464-465, 466, 469, 471, 472, 476-478, 518, 542, 560, 593, 690 (см. также Искажение фрейма,

Нарушение фрейма (frame break)

Рамки разговора 332 (см. также Границы)**Рассеянность** (vagueness) 37, 40, 99

«Расслаивающие» глаголы («laminator» verbs) 615, 644 (см. также

Расслоение (lamination, layering)**Расслоение** (lamination, layering) 143, 217, 247, 219, 252, 661, 644, 678, 693 (см. также Слойная структура фрейма, Многослойность (laminations), Слой (lamination, layer), «Расслаивающие» глаголы («laminator» verbs), Стирание многослойности (delamination)**Расстановка скобок** 328, 337, 339 (см. также Заключение в скобки, Скобки)**Реальная деятельность** 108, 143, 198, 201, 217, 302, 327, 621, 680 (см. также Непревращенная деятельность (literal activity))**Реальность**

«буквальная» (literal reality), «действительная», «реальная», «настоящая», преобразованная 13, 32, 43, 63, 142, 149, 459, 460

определение 108**повседневная** 591, 599, 678 (см. также Повседневность, Мир повседневности)**поддельная** 324, 328**социальная** 24, 62, 548**Регион аудитории** (audience region) 462**Регионы****тыловые** (back region) 35**фронтальные** (front region) 35**Регуляторы** 283, 284**Ремарки и реплики в сторону** (asides) 204, 305, 307, 310, 513, 624, 627**Репетиция** (rehearsals) 119, 122, 124, 126, 141, 142, 144, 188, 196, 380, 407, 472, 590, 608, 667, 677, **определение** 121**Репликация** (replicative records) 130**Ретрансляция** 189 (см. также Трансляция)**Ретрансформация, повторная трансформация** (retransformation) 217, 221, 246, 247 (см. также Трансформация)**Референция** 54, 184, 631 (см. также Высказывания референциальные)**Рефлексивность** 27, 73, 299, 496**Рефлексивные нарушения фрейма** 485, 496, 611, 662**Рефрейминг** (reframing) 27, 176, 643, 695 (см. также Переопределение фрейма, Фреймирование)

Речевая

- деятельность 545, 602, 607, 612, 623, 626
- коммуникация, общение 18, 28, 54, 55, 284, 619, 621, 626, 637, 683
- манера, стиль 140, 281, 377, 378, 602, 630, 638, 650, 664 (см. также Манера речевая, Стиль)
- «смекалка» (speech enterprise) 602

Речевое

- взаимодействие 11, 202, 332, 544, 605, 628, 659
- поведение 280, 578, 595, 612

Речевой узус 155

Речевые

- действия 8, 53, 54, 284
- практики 53

Речевых актов теория 53

- Речь 30, 42, 54, 71, 122, 247, 260, 280-282, 286, 290, 302, 312, 314, 315, 319, 329, 378, 439, 469, 496, 503, 522, 541, 544, 578, 581, 602, 604, 606, 608, 609, 612, 613, 620, 623, 627, 637, 638, 641, 642-648, 650-653, 657, 659, 664, 667, 684, 687
- экспрессивная 641, 642

- Ритуал 7, 11, 22, 24, 25, 27, 38-41, 50-53, 76, 87, 91, 97, 98, 105, 106, 108, 118-121, 131, 151, 188, 201, 309, 326, 336, 337, 341, 384, 427, 442, 443, 451, 454, 482, 518, 523, 526, 536-538, 618, 621, 677, 678, 681, 687, 694

- Розыгрыш (jest, hoaxing, playful deception, playful joking) 67, 70, 111, 148-150, 152, 155, 175, 198, 256, 362, 391, 398, 422, 432, 443, 480, 489, 541, 571, 672 (см. также Фабрикация благонамеренная)

- корректирующий (corrective hoaxing) 152 (см. также Обман игровой)

Ролевая

теория 10

- формула личности (a person-role formula) 347-349, 352, 355, 367
- формула персонажа (a role-character formula) 355-357, 360, 361, 367, 493, 496

«Ролевая дистанция» 381

Ролевое

- взаимодействие 135
- поведение 478, 482
- предписание 464

Ролевые установки 33

- Роль и ее отличие от «лица» 347-354, 366-369, 377, 378, 381-383, 440, 441, 443-445, 450, 451, 455, 498, 657, 658, 660, 693

Саботаж социальный (social sabotage) 528, 529, 531

Самовыражение личное 361, 362, 371, 379, 381, 427, 511, 567, 654, 691

- Самообман (delusion, self-deception, self-imposed fabrications) 174, 176, 178, 224, 266, 551 (*см. также* Обман, Фабрикации)
- Саморазоблачение 43, 481, 691
- Самосознание 73, 252, 325, 681
- Самоубийство 358, 388, 393, 424, 425 (*см. также* Суицидальное поведение)
- Связка (connective) 280, 281, 301, 315, 342, 403, 515, 628, 629, 631, 633, 634, 637-639, 645, 646, 648, 649, 649, 651, 654 (*см. также* Источник, Связывание (connecting))
- Связывание (connecting) 281, 596, 627, 638, 651 (*см. также* Связка (connective))
- Сговор (collusion) 36, 139, 145, 305, 306, 479, 505, 513, 525, 548, 574, 625-627, 683
- с самим собой (self-collusion) 625, 683
- Секвенциальность 246, 251
- Секс 41, 96, 98, 108, 115-117, 134, 168, 222, 223, 240, 259-262, 336, 358, 362, 364, 470, 494, 529, 546, 574, 643, 667, 668, 688 (*см. также* Гомосексуализм)
- Сигналы 41, 101, 148, 209, 220, 406, 428, 464, 516, 517, 553, 571
- Сигналы между людьми во время коммуникации 43, 127, 203, 273, 286, 291-294, 307, 334, 390, 475, 576, 592, 660, 662, 671, 687 (*см. также* Сигналы)
- Сигналы
- направляющие (directional signals) 279, 280, 309 (*см. также* Трек направляющий)
- переключения внимания 328, 330, 332
- устанавливающие фрейм (framing cues) 145, 252, 260
- Символический интеракционизм 13, 20, 26, 27, 55
- Симуляция (malinger) 224, 253, 258, 259, 262, 263, 266, 362, 392
- Синтаксис 18, 27, 52, 55, 72, 76, 192, 209, 274, 275, 280, 308, 328, 329, 404, 497, 602, 611, 628, 633, 646, 651, 690
- Системы фреймов (frameworks) 43-45, 81, 85, 86, 217, 247, 254, 255, 264, 267, 268, 469, 473 (*см. также* Первичные (базовые) системы фреймов (primary frameworks), Природная система фреймов (natural framework), Социальная система фреймов (social framework))
- Ситуация социальная 24, 265, 474, 542, 609
- Скандалы 153, 171, 232, 294, 358, 518
- Скобки (brackets) (*см. также* Заключение в скобки (bracketing))
- внешние 47, 335, 336, 342, 346
- внутренние 47, 335, 336, 342, 346, 501, 517
- временные (temporal brackets) 325, 335-336, 485, 490, 538
- материальные 538
- незапланированные 335
- открывающие и закрывающие 335, 338, 573
- пространственные 106, 325, 326, 485, 585

- природа скобок, применение скобок для искажений фрейма, структурные особенности скобок 299, 325, 328, 329, 338-339, 347, 463, 485, 497, 571, 574, 611, 623
условные (conventional brackets) 325, 623
- Слежение (tracking) 181, 577
- Служка (to shadow) 158, 238, 242, 503, 529, 565, 573
- Слоевая структура фрейма 45, 217, 220, 241 (см. также Многослойность (laminations), Слой (lamination, layer), «Расслаивающие» глаголы («laminator» verbs), Стирание многослойности (delamination)
- Слой (lamination, layer) 45, 143, 217, 220, 247, 250, 300, 472, 644 (см. также Многослойность (laminations), «Расслаивающие» глаголы («laminator» verbs), Стирание многослойности (delamination)
- Слухи 112, 235, 338, 509
- Случайное происшествие (fortuitousness) 94, 95
- Смерть 13, 18, 53, 76, 115, 117, 173, 216, 222, 225, 226, 259, 263, 297, 402, 422, 424-425, 442, 445, 446, 455, 487, 537, 670
классификация причин 85, 388, 398
определение состояния 263, 425
- Смех 36, 64, 76, 99, 151, 192, 193, 203, 266, 285, 338, 399, 420, 441, 442-447, 449, 450, 452, 460, 461, 466-468, 476, 506, 525, 539, 594, 605, 622, 657, 684
- Смещение фреймов (framing confusion) 67
- Смещения фреймов (misframings) 552, 562
- Смысловые миры (realms of meaning) 595 (см. также Область значений)
- Сновидения 91, 174-176, 320, 514
- Сосредоточенность, погруженность (engrossment) 436, 542
- Состязание (contest) 44, 49, 109, 117, 118, 120, 136, 143, 180, 188, 189, 462, 464, 485 (см. также Ключ)
спортивное (competition) 130, 151, 164, 187, 277, 297, 298, 337, 452, 468, 518, 522, 624, 672, 686, 689
- Социальная система фреймов (social framework) 247 (см. также Базовая система фреймов (framework), Первичная система фреймов (primary framework), Природная система фреймов (natural framework), Системы фреймов (frameworks)
- Социальное событие (social occasion) 11, 37, 508, 527, 533
- Спектакль (performance) 36, 143, 190, 198, 231, 252, 342, 346, 350, 362, 407, 462, 465, 477, 486, 497, 520, 534, 579, 656, 692 (см. также Исполнение, Постановка, Представление (performance), Перформанс, Фрейм театральный)
- Спектакль-игра (spectacle-game) 497
- Спор об определении фрейма событий 409, 413, 419, 424

Спорт 93, 118, 119, 128, 179, 180, 297, 328, 336, 342, 467, 468, 485, 516, 681, 686, 689 (*см. также* Игры спортивные, Состязание спортивное (competition))

Статус

информированности (информационный) 196, 197, 199, 215

социальный 13, 27, 30, 45, 341, 356

участия (participation status) 295, 296, 302, 303, 307, 318, 639, 640, 682

Стиль 12, 16, 19, 26, 49, 143, 205, 215, 371-373, 377, 384, 442, 446, 538, 600, 602, 657, определение 371 (*см. также* Манера речевая;

Речевая манера, стиль)

когнитивный 65, 66

личностный 179, 371, 373, 602, 623

поведения 50, 109, 260, 261, 311

повествовательный 235, 311, 372, 578

Стирание многослойности (delamination) [в определении ситуации] 459 (*см. также* Многослойность (laminations), Слой (lamination, layer), «Расслаивающие» глаголы («laminator» verbs), Слоевая структура фрейма)

Стратегические тайны, секреты (strategic secrets) 35, 229, 231 (*см. также* Тайны)

Стратегическое взаимодействие 17, 68

Стресс 131, 158, 226, 265

Стрессовое убеждение (stressful persuasion) 481

Структура социальная 178

Субуниверсум 64, 65

Суицидальное поведение 425 (*см. также* Самоубийство)

Суперэго 256

Схема интерпретации (frame of reference) 18, 61, 81, 95, 106, 126, 322, 389, 390, 392, 395, 408, 412, 413, 425, 426, 462, 518 (*см. также* Интерпретационная схема)

Сцена в театре 16, 35, 36, 45, 64, 108, 115, 116, 121, 129, 179, 186, 190-197, 199-208, 211, 213, 214, 216, 244, 248, 249, 252, 258, 265, 270, 272-278, 286, 298, 299, 302, 303, 305-307, 314, 315, 317, 326, 328-330, 334, 335, 337, 339, 340, 343, 344, 346, 355, 356, 358, 360, 361, 363, 366, 367, 384, 390, 442, 444, 447, 455, 458, 462, 463, 456-468, 483, 486, 487, 491, 494-496, 498, 500, 502, 503, 506, 507, 509, 513, 525-527, 534, 535, 580, 581, 617, 619, 635, 636, 638-640, 647, 649, 650, 655, 656, 663, 667-675, 682, 683, 689 (*см. также* Пространство театра, сцены)

Сценарий 42, 61, 106, 119-122, 140, 170, 184, 185, 189, 193, 251, 265, 275, 287, 307-309, 311, 313, 317, 340, 358, 360, 361, 408, 438, 439, 442, 454, 462, 472, 478, 485, 490-492, 500, 503, 505, 518, 525, 526, 534, 536, 613, 619, 620, 634, 636, 657, 660, 666, 667, 674, 676, 680, 683, 689

Сюжет, сюжетная линия (story line) 75, 204, 251-252, 303, 310-312, 344, 471, 477, 617, 619, 624, 674, 676, 682

Сюрреализм, сюрреалисты 486, 490, 501, 529, 530

Сюрте, политическая полиция во Франции XVIII века 233

Тайное внедрение 233

Тайны (secrets) 35, 36, 89, 162, 164, 171, 173, 218, 229, 233, 246, 384, 430, 432, 483, 488, 489, 558, 569, 574, 616 (см. также Стратегические тайны, секреты (strategic secrets))

Тайные знаки 145, 293

Тайный код 204, 294

Тактичность 36, 82, 161, 287 (см. также Гражданское невмешательство)

Театр 11, 31, 45, 61, 64, 67, 75, 115, 116, 119, 120, 131, 135, 184, 186, 190, 192, 193, 195, 198, 199, 204, 207, 209-211, 262, 274, 275, 277, 278, 281, 287, 298, 299, 304, 307, 311, 314, 315, 318, 326, 333, 343, 346, 355-357, 360, 366, 386, 439, 447, 460, 463, 465, 486, 496, 498, 502, 504-506, 519-521, 526, 534-541, 547, 596, 618, 627, 634, 647, 449, 667, 668, 670-672 (см. также Бунраку, японская школа кукольного театра; «Живой театр», Кукольный театр, куклы)

фреймов (theater of frames) 498, 506, 521

«Театр в театре» 225

Театрал 192, 193, 197, 198, 278, 279, 317, 337, 346, 447, 497

Театрализация 13, 248, 510, 674

Театральная метафора 16, 17, 33

Театральность (theatricality) 32, 116, 188, 618, 654, 657

Телефонный разговор 18, 28, 228, 281, 288, 630, 637

Тело человеческое 25, 44, 65, 84, 91-93, 97, 117, 131, 134, 139, 191, 206, 216, 223, 263, 273, 286, 288, 291, 294, 302, 314, 315, 316, 333, 353, 354, 359, 397, 437, 439, 444, 445, 449, 479, 494, 517, 608, 626, 629, 653, 637, 639, 678, 684-688, 695

обнаженное и отношение к нему 96, 139, 184, 303, 329, 354, 407, 478, 521

«Теорема Томаса» 7, 61

Тест тематической апперцепции (ТАТ) 113

Типажная специализация актера 367, 494 (см. также Актер, Роль, Ролевая формула личности)

Типизация (patterning) 75, 388, 601

Ток-шоу 290, 306, 313, 337, 465, 466, 513, 521, 526, 611

Транс 226, 260, 264, 333, 364 (см. также Гипноз, Гипнотическое состояние)

Транскрибирование (transcription practices) 201, 203, 206, 648

Трансляция 189, 407, 675 (см. также Ретрансляция)

- Транспонирование 102, 140
- Трансформация 11, 93, 102, 105, 106, 135, 140-143, 174, 177, 188, 211, 217, 218, 221, 222, 240, 247-250, 252, 261-263, 282, 283, 291, 293, 295, 298, 302, 314, 434, 595, 611, 636, 643 (*см. также* Ретрансформация, повторная трансформация)
- актора (actor transforms) 260-262, 264
- деятельности (transformation of activity) 391, 643
- Трек (track) 270, 279, 293, 309, 318, 405, 406, 682, описание 270 (*см. также* Канал (track, channel))
- игнорирования (disattend track) 478, 513 (*см. также* Канал игнорирования)
- направляющий (directional track) 283, 292, 299, 301 (*см. также* Направленная деятельность)
- побочный (второстепенный, неосновной) 284, 285, 291, 309
- подчиненный (subordinate track) 512, 513
- скрытых данных (concealment track) 292, 312 (*см. также* Канал скрытых данных (concealment channel))
- Трекинг (tracking) 512 (*см. также* Планирование деятельности)
- Тренировка (practicing) 121-130, 545
- Уловки 15, 19, 79, 167, 170, 210, 215, 257, 487, 496, 547
- Умственное расстройство (сумасшествие) 62, 594
- Условности (conventions) 39, 52, 120, 127, 139, 142, 180, 201, 206-208, 211, 303, 307, 314, 319, 358, 470, 493, 509, 510, 652, 658, 688, 689
- в радиопередачах 207, 208
- карикатуры 142
- кинематографические 307, 343, 344
- ритуальные 618
- связанные с выделением эпизодов деятельности 331, 332, 334 (*см. также* Отрезок деятельности (strip of activity), Фрагмент деятельности, Эпизод деятельности)
- связанные с расстановкой скобок 327, 328, 331, 336 (*см. также* Заключение в скобки, Расстановка скобок, Скобки)
- сценические, театральные 193, 195, 201, 303, 314, 315 (*см. также* Театр, Фрейм театральный)
- Участвующее наблюдение 234, 443
- Ущербность фреймированного опыта (vulnerabilities of framed experience) 527
- Фабрикатор 145, 146, 153, 166, 169-171, 184, 241, 251, 328, 386, 431, 438, 459, 549, 563 (*см. также* Фабрикация)
- Фабрикации, навязанные извне (other-induced fabrications) 178

- Фабрикация (fabrication) 45, 145, 146, 148-153, 154, 155, 159, 162-164, 166, 167, 169-174, 178, 181, 183, 184, 195, 197, 198, 201, 217-219, 221-223, 224, 228, 236, 247, 248, 250, 251, 257, 258, 261, 264, 267, 292, 306, 324, 354, 361, 386, 391, 404, 422, 432, 437, 443, 459, 513, 546, 548, 550, 558, 561, 564, 597, 606, 611, 660, определение 154 (см. также Настройка, Фабрикатор)
- благонамеренная (benign fabrication) 148, 164-166, 174, 178, 220, 224, 432, 604
 - игровая (playful fabrication) 153, 248, 250, 422, 431, 558
 - намеренная (умышленная) 320, 328, 386, 387, 438, 604
 - настройки 219, 222, 223 (см. также Настройка)
 - непрямая 170, 171
 - патерналистская 162, 163
 - прямая 170
 - психотическая 176
 - стратегическая 164
 - фабрикации 220, 223, 224, 227
 - физической ущербности 257
 - эксплуатационная, эксплуататорская (exploitive fabrication) 165, 166, 169, 174, 178, 220, 224, 247, 249, 256, 262, 402, 459
- Факты 13, 17, 25, 28, 32, 35, 36, 61, 75, 130, 146, 150, 157, 161, 167, 168, 170, 171, 174, 181, 198, 199, 227, 230, 231, 235, 242, 248, 287, 351, 394, 395, 411, 417, 423, 428, 433, 446, 457, 468, 520, 544, 547, 553, 557, 567, 590, 595, 613, 621, 622, 626, 627, 666, 670, 676
- Фальсификация 478, 548, 564
- Фальшь 168, 402, 520, 521, 585
- Феноменология 20, 21, 62, 63, 67, 81, 325, 695
- Фигуры (figures) 315, 356, 482, 496, 514, 520, 525, 532, 626, 635-637, 635-637, 639-645, 649-652, 654, 656, 657, 662, 663, 672, 675, 676, 685, 686, 688, 693, 695, определение 635
- литературные (printed figures) 642, 644, 648
 - натуральные (natural figures) 644, 648, 654, 674, 676
 - натуральные сценические 639
 - ненатуральные (unnatural figures) 637-639, 642
 - ненатуральные сценические 637-639
 - сценические (staged figures) 638, 639, 642, 644, 648, 672, 673
 - цитатные (cited figures) 642-645, 648, 649, 653, 662
- Фиктивное 13, 34, 71, 191, 346, 364, 380, 445, 453, 503, 506, 520, 571, 584, 673, 677, 680
- Фильм внутри фильма (film within the film) 504
- Фоновые (background) характеристики поведения 576
- Фонология 602, 628, 650
- Форма как фрейм 42, 87, 97, 113
- Формальная социология 22, 584
- Формы организации опыта (terms for experience) 247

Фрагмент деятельности (strip of activity) 130, 217, 247, 320, 377, 401, 405, 525, 604, 613, 638 (см. также Отрезок деятельности, Эпизод деятельности)

Фрагмент опыта 593, 594, 627, 643, 668

Фрагменты социальных ситуаций (strips of social situations) 474

Фрейм (frame) 8, 18, 26, 29, 30, 32, 33, 42-48, 55, 56, 58, 67, 68, 70-74, 77, 79-81, 84, 86, 97, 104, 107, 110-112, 114-118, 121, 125, 127, 129, 133, 134, 140, 142-146, 149, 156, 171, 174, 176, 184, 189, 195, 208-211, 224, 239, 242, 250, 252, 263, 265, 269, 272, 276, 279, 282, 285-287, 291, 295, 296, 299-302, 304, 313, 315, 318, 321, 322, 328, 331, 334, 335, 339, 347, 350, 352, 353, 359, 367, 384, 386, 388, 389, 392, 394-397, 402, 404, 410, 412, 413, 418, 423, 428, 431, 433, 435, 437-440, 444, 446, 451, 453, 457, 465, 467, 468, 471, 473, 476-478, 481, 485, 487, 497, 498, 503, 504, 507, 510-512, 514, 516-518, 521, 523, 525, 527, 528, 531, 536, 538, 542, 543, 545, 548, 550-552, 555, 557, 567, 569, 572, 575, 579, 581, 587, 592, 594, 595, 599, 600, 606, 607, 608, 613, 626, 630, 642, 647, 648, 651-653, 656, 657, 662, 663, 678, 681, 684, 688-692, 695, 701, определение 42-43, 71 (см. также Фреймы-ловушки)

беседы (разговора) 332, 604, 646, 662

взаимодействия, интеракции (frame of interaction) 33, 118, 157, 186, 303, 478, 481, 485, 527, 578, 627, 692, 693 (см. также Лицом к лицу взаимодействие)

восприятия (frame of reference) 372, 377, 423, 449, 521

действий 394, 411, 417, 428, 477

деятельностный (деятельности) (frame of the activity) 184, 320, 347, 355, 356, 358, 359, 369, 386, 431, 440, 451, 499, 622, 657, 688

документальный 131

допускающий двоякое толкование (frame ambiguous) 651

игры 438 (см. также Игра)

карикатуры 142

кинематографический 668, 678

литературный 213

лицевой (facial frame) 440, 449, 657

одурачивания (frame foolery) 547 (см. также Обман, Розыгрыш, Фабрикация, Шутка)

организационный 27, 542

ошибочный (misframed event) 394, 395, 548, 604

первичный 108

песни 195

поведения 358, 452, 466, 492, 548, 600, 691, 692

повседневного опыта 542, 559, 594, 600 (см. также Повседневность, Мир повседневности, Реальность повседневная)

понимания 459

пространственный 206 (см. также Пространство)

- радиопостановок 206, 211
репетиции 144 (см. также Тренировка)
рефлексивный (reflexive frame) 493, 523, 580, 659
речевой 664 (см. также Речь)
роли 443 (см. также Ролевое взаимодействие, Ролевое поведение, Ролевое предписание, Ролевая формула личности (a person-role formula), Ролевая формула персонажа (a role-character formula), Ролевая теория)
сигналов (framing cues) 145, 252 (см. также Сигналы направляющие (directional signals), Сигналы переключения внимания, Сигналы устанавливающие фрейм (framing cues))
событий 223, 394, 409, 411, 414, 419, 428, 430, 432, 438, 448, 449, 474, 476, 477, 480, 496, 540, 541, 574, 595
социальный 82-84, 93, 177, 320 (см. также Статус социальный)
спортивный 468 (см. также Спорт, Игры спортивные)
сценический 298 (см. также Сцена в театре)
театральный 44, 144, 186, 192, 201, 211, 213, 249, 262, 278, 303, 305, 310, 330, 331, 334, 344, 355, 367, 447, 465, 485, 487, 519, 655, 669 (см. также Драматургия, Театр)
физикалистский 97
физический 576
фреймов социальной группы 87
художественный 139
шутки 165 (см. также Розыгрыш, Шутка)
экспериментальный 530
«ясный» 428, 480
- Фреймирование (framing) 44, 178, 310, 407, 411, 472, 500, 515, 517, 542, 569, 600, 604, 606, 608, 615, 626, 634, 636, 657 (см. также Определение фрейма, Рефрейминг, Фрейм, Фреймированная деятельность, Фреймированный опыт)
Фреймированная деятельность 165, 217, 324, 325, 337, 440, 450, 497, 512, 608, 678 (см. также Фреймирование (framing), Фреймированный опыт)
Фреймированный опыт 527 (см. также Фреймирование (framing), Фреймированная деятельность)
Фреймовая организация опыта (frame organization of experience) 343, 644, 653
Фреймовая структура (frame structure) 220, 22, 241, 247, 462, 586, 589, 637, 667 (см. также Фрейм (frame))
Фреймовые атаки 516
Фреймы-ловушки 587, 601
- Характер (character) 191, 379, 382, 384, 454, 466, 491 (см. также Персонаж, Ролевая формула персонажа (a role-character formula))
Характерные роли 377, 480, 492

Харизма 82, 426
«Хвост» (тайная слежка) 242
Хэппининг 507

Целенаправленное действие, делание 43, 82-85, 89, 90, 95, 99, 128, 266
Цензура 113, 134, 456, 521, 535, 652, 654
Церемониал (ceremonial) 44, 52, 109, 119, 120, 136, 273, 274, 362, 384, 446, 510, 516, 667, казни 112, 446 (см. также Ключ, Церемония)
Церемониальный декорум 273
Церемония 44, 94, 108, 109, 119, 182, 187, 188, 231, 273, 328, 333, 337, 341, 347, 362, 384, 430, 445, 504, 510, 522, 523, 532, 533, 585, 687, 695 (см. также Церемониал (ceremonial))
Цирк 91, 256, 399, 448, 449, 475, 492, 519, 655
Цитирование 19, 73, 133, 300, 403, 490, 508, 628, 633, 642, 643, 652-654

Частная жизнь (privacy) 230, 243, 361, 367, 382, 488, 494
Честность 22, 82, 160, 181, 328, 429, 582, 692
Чудачества 480

Шантаж (leg pulls) 172, 173, 212, 423
Шутка 40, 64, 78, 96, 109-111, 125, 144, 149-151, 154, 165, 198, 256, 261, 361, 362, 368, 398, 400, 401, 420-423, 427, 445, 471, 480, 489, 490, 510, 519, 537, 550, 592, 601, 604, 607, 612, 623, 653, 668, практическая (practical joke) 150 (см. также Приколы, Розыгрыш, Фабрикация, Фабрикация благонамеренная)

Эгоистический интерес (self-interest) 239
Эксперимент 75, 135, 154-158, 218, 219, 246, 311, 372, 450, 508, 530, 571, 572, 585, 608, 668, 677, 680, 681, 692
Экспериментатор 92, 131, 135, 154, 155, 157, 219, 247, 571, 572, 603
Экстернализация 307, 313
Эпизод деятельности (strip of activity) 325, 328, 334, 604, 610, 617 (см. также Отрезок деятельности, Фрагмент деятельности)
Этнометодология 27, 28, 55, 65

Я (см. также Личность)
адресующее 632
«внефреймовое» 657 (см. также Фрейм, Выход за пределы фрейма (flooding out, misframing), «Выход из себя», из равновесия (flooding out))

множественное 354, 632 (*см. также* Множественность Я)

мыслящее 695

проектируемое 25

социальное 13, 20, 33, 51, 468

телесное 695 (*см. также* Тело человеческое, Тело обнаженное
и отношение к нему)

тотальное 66

трудовое 66

Я как личность (*см. также* Автор как личность, Личность автора
литературного произведения, Личность) 632

I 13

Self 13, 14, 31, 34, 212, 297, 466, 564, 632, 688, 693, 696-698

Я-исполнителя (self-as-performer) 16

Я-концепция 96

Я-персонажа (self-as-character) 16, 445

Указатель имен

- Аверченко А. 21
Автономова Н.С. 9
Адамс Д. (Adams J.) 472
Айкл Ф. (Ikke F.) 372
Алекс Н. (Alex N.) 398
Альберт Э. (Albert E.) 661
Альферт Э. (Alfert E.) 131
Антуан А. (Antoine A.) 199, 200
Аполлинер Г. (Apollinaire G.) 486
Арденер Э. (Ardenner E.) 105
Аристотель 343
Аристофан 59, 304, 490
Аш С. (Asch S.) 154
- Байон У. (Bion W.R.) 508, 509
Балаш Б. (Balazs B.) 60, 252, 307, 308, 312, 343, 344, 345, 346, 607
Балье У. (Balliett W.) 487, 488
Баранов А.В. 42
Баркер Р. (Barker R.G.) 69, 183
Барт Дж. (Barth J.) 491
Барт Р. (Barthes R.) 74, 95, 516
Бар-Хиллел И. (Bar-Hillel Y.) 395
Батлер Э. (Butler E.) 244
Бауэр А. (Bauer A.H.) 258
Бауэр Р. (Bauer R.A.) 258
Бах И.С. (Bach J.) 442
Бейли П. (Bailey P.) 363
Бейтсон Г. (Bateson G.) 42, 43, 67, 71, 101, 102, 105, 177, 252, 279, 280, 283, 328, 336, 483
Бек Дж. (Beck J.) 447, 519, 536, 537
Беккер Г. (Becker H.S.) 226
Беккет С. (Beckett S.) 499, 500
Белински Б. (Belinski B.) 522
Бентли Э. (Bentley E.) 135, 541
Бергер П. (Berger P.) 63, 64, 551
Бергман И. (Bergman I.) 502
Бергсон А. (Bergson H.) 99, 151, 449, 545
Бересфорд Ч. (Beresford Ch.E.) 113
Бернгеймер Р. (Bernheimer R.) 506
Бернини Л. (Bernini L.) 506
Бернс Т. (Burns T.) 20, 24, 212, 701
Бернс Э. (Burns E.) 115, 120, 204, 206, 212, 342, 580
Бернхем Д. (Burnham D.) 597

- Бернштейн Б. (Bernstein B.) 645
Бертран Э. (Bertran A.) 199
Бетховен Л. (Beethoven L.) 146, 447,
Биггс М.А. (Biggs M.A.) 96
Бигус О. (Bigus O.E.) 585
Бир У. (Beare W.Y.) 115, 201, 335
Бирс К. (Beers C.W.) 430, 431, 597
Битнер Э. (Bittner E.) 227
Бичем Т. (Bichem T.) 491
Блам А. (Blum A.F.) 59, 462
Блартон-Джонс Н. (Blurton-Jones N.G.) 103, 452
Блейлер Э. (Bleiler E.) 482
Блом-Купер Л. (Blom-Cooper L.) 134
Блумер Г. (Blumer H.) 16, 26
Блумфилд Л. (Bloomfield L.) 105, 545
Болдуин Д. (Baldwin J.) 578
Боргатта Э. (Borgatta E.) 488
Борн Дж. (Bourne G.H.) 90
Борхес Х.Л. (Borges J.L.) 514
Ботт Э. (Bott E.) 510
Брагински Б.М. (Braginsky B.M.) 263
Брандо М. (Brando M.) 650
Брафтон Дж. (Braughton J.) 118
Брацци Р. (Brazzi R.) 460, 461
Брежнев Л.И. 522
Брейер Й. (Breuer J.) 259
Брекман Дж. (Brackman J.) 76-77, 149, 494
Брентано Л. (Brentano L.) 63
Брентон М. (Brenton M.) 166
Бретон А. (Breton A.) 529, 530
Бретт Д. (Brett D.) 145
Брехт Б. (Brecht B.) 459, 486, 501, 519
Брилл А. (Brill A.) 259, 482
Брэди У. (Brady W.A.) 527
Брэйро Н. (Braroe N.W.) 263
Брюс Л. (Bruce L.) 130, 131, 133
Буассак П. (Bouissac P.) 492
Бумер Д. (Boomer D.) 659
Бут Дж. (Booth J.E.) 203
Бут М. (Booth M.) 317
Бут У. (Booth W.C.) 211, 214, 308
Бухер Р. (Bucher R.) 95
Бьюкен Дж. (Buchan J.) 569
Бьютор М. (Butor M.) 214
Бэрри Э. (Barry A.) 237
Бэрриган Ф. (Barrigan Ph.) 419

- Вайтмен С. (Weitman S.R.) 385
Валачи Д. (Valachi J.) 420, 433
Ван Бюрен А. (Van Buren A.) 58
Ваше Ж. (Vache J.) 530
Веланкур А. (Vaillancourt A.) 533
Видок Э. (Vidocq E.) 233
Виначе У. (Vinache W.) 372
Витгенштейн Л. (Wittgenstein L.) 67, 72, 73, 395, 631
Волошинов В.Н. (Volosinov V.N.) 643, 646, 647
Вольф К. (Wolff K.) 22, 322
Вольф М. (Wolff M.) 307
Вольф Т. (Wolfe T.) 223
Вудворт Дж. (Woodworth J.) 113
Вудс У. (Woods W.C.) 127
Вулф В. (Woolf V.) 153
- Галуа Р. (Gallois R.) 165
Гаррисон Дж. (Garrison J.) 570
Гарфинкель Г. (Garfinkel H.) 27, 28, 65
Гаспаров М.Л. 33
Гегель Г.В.Ф. (Hegel G.V.F.) 31, 32
Гелб Э. (Gelb A.) 390
Гелбер Дж. (Gelber J.) 58, 331, 498, 500
Гендин С. (Gendin S.) 352
Герасимчук Е. (Herasimchuck E.) 125
Герц М. (Hertz M.) 329
Гибсон У. (Gibson W.) 325, 379-383
Гилберт М. (Gilbert M.) 212
Гилгуд Дж. (Gielgud J.) 190, 191, 202
Гиммлер Г. 226
Гиш Л. (Gish L.) 124, 125, 607
Глейзер Б. (Glaser B.) 68
Глисон Р. (Gleason R.) 327, 475
Годар Ж.Л. (Godard J.L.) 502, 503, 519
Гольбейн Г. Младший. (Holbein H.) 370
Гольдман Ф. (Goldman F.A.) 659
Гольдштейн Дж. (Goldstein J.) 176, 255, 351
Горелик М. (Gorelic M.) 311, 278
Гоулд Дж. (Gould J.) 477
Гофман И. (Goffman E.) 7, 8-35, 37-39, 41-56, 58, 114, 172, 180, 185, 196, 231, 241, 248, 269, 270, 284, 288, 312, 350, 354, 368, 375, 381, 422, 431, 436, 441, 450, 475, 481, 520, 568, 569, 576, 577, 622, 650, 685, 697, 700, 701
Грайс Г. (Grice H.P.) 661
Гратхофф Р. (Grathoff R.) 64, 679
Гримм Я. (Grimm J.) 589

- Грин Дж. (Greene G.) 578
Грин Т. (Green T.) 123
Гриффит Д. (Griffith D.) 124, 125, 312, 607
Гроос К. (Groos K.) 101
Гроссе М. (Grosse M.) 263
Гротовски Е. (Grotowski J.) 541
Гудвин М. (Goodwin M.) 644
Гудвин Ч. (Goodwin Ch.) 644
Гудмен Н. (Goodman N.) 370, 371
Гумперц Дж. (Gumperz J.J.) 125, 650
Гурвич А. (Gurwitsch A.) 62, 63, 394
Гуссерль Э. (Husserl E.) 63, 325
- Даллес А. (Dulles A.) 123, 374
Дамиано Ж. (Damiano G.) 358
Данто А. (Danto A.) 83
Дарвин Ч. (Darwin Ch.) 292
Даш С. (Dash S.) 160, 568
Дейтон Л. (Deighton L.) 514, 515
Делани М. (Delaney M.) 58
Джейкобс Р. (Jacobs R.) 646
Джексон Э. (Jackson A.) 636
Джемс У. (James W.) 20, 38, 62-67, 146, 324, 437, 677, 678
Джефферсон Г. (Jefferson G.) 684
Джойс Дж. (Joyce J.) 641
Джонсон Б. (Johnson B.) 278, 457, 486
Джонсон Л. (Johnson L.) 363
Джоунс Э. (Jones E.) 263, 266
Джуэлл П. (Jewell P.A.) 102, 110, 121
Дидион Дж. (Didion J.) 600
Диккенс Ч. (Dickens Ch.) 122
Диор К. (Dior Ch.) 447
Дишем Т. (Dishem T.M.) 569
Домаль Р. (Daumal R.) 490
Донелли Р. (Donnelly R.) 176, 255, 351
Драммонд У. (Drummond W.) 566
Драуд Л.Э. (Draud L.A.) 58, 174
Дрейцель Г. (Dreitzel H.P.) 96, 354
Дубин Б.В. 16
Дуглас Дж. (Douglas J.D.) 425
Дуглас К. (Douglas C.) 150
Дуглас М. (Douglas M.) 97, 98, 326
Дэвидсон Д. (Davidson D.) 83
Дэшвуд Ф. (Dashwood F.) 112, 536, 537
Дюпи Ф. (Dupee F.W.) 555
Дюркгейм Э. (Durkheim E.) 23-25

Еврипид 490

Жарри А. (Jarry A.) 486

Жене Ж. (Genet J.) 58, 366, 497, 498

Занер Р. (Zaner R.M.) 64

Зенгер П. (Zenger P.) 538

Зиглер А. (Ziegler F.J.) 259

Зиммель Г. (Simmel G.) 22-23, 322

Зонтаг С. (Sontag S.) 502, 503

Имбоден Дж. (Imboden J.B.) 259

Инбау Ф. (Inbau F.E.) 572

Ингве В. (Yngve V.H.) 284

Инд Э. (Ind A.) 575

Ионеско Э. (Ionesco E.) 199, 200, 302, 515

Ирвинг Г. (Irving H.) 335, 464

Йорк С. (York S.) 359

Казандзакис Н. (Kazantzakis N.) 448

Кайе Р. (Caillois R.) 476

Кайзер Г. (Kaiser H.) 588

Каллоуэй К. (Calloway C.) 363

Камерун М.О. (Cameron M.O.) 246

Кант И. (Kant I.) 8, 28, 29, 48, 50

Кантор Г. (Cantor G.) 72

Карнап Р. (Carnap R.) 72, 404

Каррат Х. (Carruth H.) 488

Карсон Дж. (Carson J.) 472

Кауфман С. (Kauffmann S.) 502

Кафка Ф. (Kafka F.) 53

Кац И. (Katz J.) 157

Каэн Х. (Caen H.) 396, 415, 465, 495, 605

Кваме Нкрума (Kwame Nkrumah) 270

Кейдж Д. (Cage J.) 508

Кейн А. (Cain A.C.) 263

Кел П. (Kael P.) 555

Кендон А. (Kendon A.) 284

Кеннеди Дж. (Kennedy J.) 231, 599

Кеннер Х. (Kenner H.) 500

Керр У. (Kerr W.) 520-521

Кершау Э. (Kershaw A.) 112

Кестлер А. (Koestler A.) 456, 605

Кизи К. (Kesey K.) 223

Кинг М. (King M.) 271

Киссинджер Г. (Kissinger H.) 419

- Кларк Р. (Clark R.) 365
Клор Г. (Clor H.M.) 117
Кляйн А. (Klein A.) 153, 471
Кляйн М. (Klein M.) 326
Ковалев А.Д. 18, 21, 701
Коллинс Р. (Collins R.) 55
Колридж С. (Coleridge S.) 320, 493
Колье Р. (Collier R.) 569
Конгрив У. (Congreve W.) 305
Корнел К. (Cornell C.) 203
Котт Х. (Cott H.B.) 165
Коулс В. (Cowles V.) 166
Коун Э. (Cone E.T.) 67
Кратуэлл П. (Cruttwell P.) 379
Крим С. (Krim S.) 578
Крюс Э. (Crews A.) 208
Куайн У. (Quine W.) 403
Кузен Ж. (Cousin J.W.) 493
Куинсбери У. (Queensbury W.) 118
Кук Д. (Cook D.) 93, 443
Кукридж Э. (Cookridge E.H.) 183
Кунен Дж. (Kunen J.) 434
Куни Б. (Cooney B.) 230
Кутар Р. (Coutard R.) 503
Кэннон Т. (Cannon T.) 276
Кэнтрил Х. (Cantril H.) 70, 487, 585
Кэри Дж. (Carey J.) 203, 206-208, 279, 287, 449
- Лабов У. (Labov W.) 58, 111, 155, 156, 454
Лазарсфельд П. (Lazarsfeld P.) 585
Лазгю К. (Lasegue C.) 177
Лайдон К. (Lydon C.) 570
Лакофф Дж. (Lakoff G.) 637
Лангер С. (Langer S.) 193, 200, 205, 206, 276, 688
Лант А. (Lunt A.) 203
Лаурел (Джефферсон А., Jefferson A.) 94, 310, 415
Лафейв У. (LaFave W.R.) 238, 366
Лацарус Р. (Lazarus R.S.) 131
Левинсон Д. (Levinson D.) 121, 126
Лежъен С. (Lejeune C.A.) 461
Лейнг Р. (Laing R.) 564
Леннон Дж. (Lennon J.) 509
Лепьонка М. (Lepionka M.) 138
Лестер Р. (Lester R.) 501, 502
Лестер Э. (Lester E.) 540
Линден М. (Linden M.E.) 97

- Линтон Н. (Linton N.K.) 621
Лихтенштейн Р. (Lichtenstein R.) 511
Лизер Дж. (Lear J.) 157
Логан Э. (Logan A.) 570
Локк Дж. (Locke J.) 31
Лорен С. (Loren S.) 110, 460, 461
Лоренц К. (Lorenz K.) 103
Лоу Э. (Lowe I.) 644
Луизос К. (Loizos C.) 102, 110, 121
Лукас Р. (Lucas R.) 552, 553
Лукас Т. (Lucas T.) 59, 588
Лукман Т. (Luckmann T.) 63, 64, 551
Льюис Д. (Lewis D.K.) 637
Лэинг Р. (Laing R.D.) 564
- Маас П. (Maas P.) 420
Макбрайд Дж. (McBride G.) 103, 104
Макгован М. (MacGowan M.) 311
Макгоуэн К. (Macgowan K.) 59, 194, 298, 334, 335, 355, 357
Макдональд Д. (Macdonald D.) 538
Макдональд М. (Macdonald M.) 175
Макдугалл С. (MacDougall C.D.) 152, 153
Макинтош Дж. (MacIntosh J.) 444
Маккуллох У. (MacCulloch W.) 91
Маклей Г. (Maclay H.) 659
Маклин (MacLean) 311
Макфарлин П. (McPharlin P.) 456
Макэндрю С. (MacAndrew C.) 265
Малина Дж. (Malina J.) 447, 519, 536
Малколм Н. (Malcolm N.) 175
Мани Дж. (Money J.) 163
Маршалл Д. (Marshall D.S.) 142
Мастерс У. (Masters W.H.) 135
Матейка Л. (Matejka L.) 643
Медуэлл Г. (Medwall H.) 486
Мейлер Н. (Mailer N.) 555, 578
Мейсон Дж. (Mason J.) 577
Мейсон Э. (Mason E.) 132
Мелник Д. (Melnick D.) 472
Мелниц У. (Melnitz W.) 59, 194, 298, 334, 335, 355, 357
Мерло-Понти М. (Merleau-Ponty M.) 695, 696
Мессик Х. (Messick H.) 399
Мессинджер Ш. (Messinger Sh.) 162
Мид Дж.Г. (Mead J.G.) 13, 26, 30, 49
Миддлтон А. (Middleton A.) 553
Милграм С. (Milgram S.) 158

- Миллер К. (Miller K.) 253
Миллер С. (Miller S.) 103, 104
Миллер У. (Miller W.B.) 412
Миллиган С. (Milligan S.) 509, 515
Милнер М. (Milner M.) 326
Митчелл-Кернан К. (Mitchell-Kernan C.) 650
Мишо Р. (Micheaux R.) 177
Мияке С. (Miyake Sh.) 194, 195, 326
Монат П. (Monat P.) 173, 569
Моравиа А. (Moravia A.) 488
Моргенштерн О. (Morgenstern O.) 17, 196
Моуэт Ф. (Mowat F.) 257
Мур Дж. (Moore J.C.) 572
Муссолини Б. (Mussolini B.) 226
Мэнникс Д. (Mannix D.) 475
Мэтро А. (MBtraux A.) 264, 333
- Набоков В.В. 488, 513
Наглер А. (Nagler A.M.) 299
Настасе И. (Nastase I.) 522
Натансон Э. (Nathanson E.M.) 127
Неделе У. (Naedele W.F.) 504
Нейман Дж. фон (Neumann J. von) 17, 196, 197
Неймат Д. (Neimath D.) 522
Неш Дж. (Nash J.F.) 692
Николсон Г. (Nicolson H.) 96, 448, 449
Никсон Р. (Nixon R.) 363, 522, 530
Нильсен А. (Nielsen A.) 253, 254
Нильсен Г. (Nielsen G.) 247
Норрисон Х. (Norrison H.) 454
- О'Рурке Л. (O'Rourke L.M.) 522
Опи И. (Opie I.) 480
Опи П. (Opie P.) 480
Орлов А. (Orlov A.) 573
Орн М. (Orne M.) 157, 178, 219, 265
Ортон Дж. (Orton J.) 355
Осгуд С. (Osgood S.E.) 659
Остеррайх Т. (Oesterreich T.K.) 264
Остин Дж. (Austin J.) 18, 53, 67, 68, 104, 105, 389, 669
Оуэн М. (Owen M.) 132
Офше С. (Ofshe S.L.) 155
- Павел, Папа Римский 531
Пайк Дж. (Pike J.A.) 87, 88
Пайк К. (Pike K.L.) 337-339, 410, 644

- Пайпер И. (Piper E.) 570
Партридж Б. (Partridge B.) 113, 537
Парфит Д. (Parfit D.) 191
Паскаль С. (Pascale S.) 97
Пейн Э. (Pain E.) 664
Пек Г. (Peck G.) 494
Пеньковский О. (Penkovskiy O.) 180
Перро Ж. (Perrault G.) 226
Пинкертон А. (Pinckerton A.) 233
Пинто О. (Pinto O.) 585
Пиотровский А. 490
Пиранделло Л. (Pirandello L.) 67, 225, 485-487, 492, 495, 497, 504, 505, 512, 514, 580, 608
Пирс Ч. (Pierce Ch.) 609
Пирс Я. (Peerce J.) 442
Пирсал Р. (Pearsall R.) 88
Плавт Тит Макций (Plautus) 304
Полски Н. (Polsky N.) 559
Поморска К. (Pomorska K.) 643
Помпей (Gnaeus Pompeius Magnus) 448
Портер С. (Porter S.) 181
Портман А. (Portmann A.) 165
Прайс М. (Price M.) 212
Придо Т. (Prideaux T.) 59, 535, 536
Пудовкин В.И. 327, 343, 361
Пул Т. (Poole T.B.) 102, 110
- Райсс А. (Reiss A.) 169
Райт Г. (Wright H.F.) 69
Райтер Э. (Righter A.) 304, 458, 486, 506
Редгрейв В. (Redgrave V.) 184
Редль А. (Redl A.) 574, 575
Рейд Дж. (Reid J.E.) 572
Рейд П. (Reid P.) 220
Рейденхаур Р. (Reidenhauer R.) 570
Риккен Г. (Riecken H.W.) 590, 598
Ринг К. (Ring K.) 263
Ричардс И. (Richards I.A.) 73
Ришелье А. (Richelieu A.) 233
Роб-Грийе А. (Robbe-Grillet A.) 503, 504
Робинсон М. (Robinson M.) 58
Роджерс У. (Rogers W.) 522
Розен Дж. (Rosen J.N.) 225
Розенталь А. (Rosenthal A.) 390
Розенталь Р. (Rosenthal R.) 157, 219
Ропшиц Д. (Ropschitz D.H.) 177

- Рорти А. (Rorty A.O.) 174, 191
Росс Дж. (Ross J.R.) 646
Россман М. (Rossman M.) 511, 538
Рот Дж. (Roth J.) 138
Рубин Дж. (Rubin J.) 509, 539, 540
Рубин Т. (Rubin T.I.) 489
Рубинштейн Дж. (Rubinstein J.) 169, 457
Рудд М. (Rudd M.) 271
Рэбоу Д. (Rabow J.) 156
Рэдклифф-Браун А.Р. (Radcliffe-Brown A.R.) 336
Рюш Ю. (Ruesch J.) 280
- Садноу Д. (Sudnow D.) 68, 111, 339, 395, 402
Сазерн Т. (Southern T.) 223
Сайди Х. (Sidey H.) 374, 391
Саймон Дж. (Simon J.) 589
Сакс Х. (Sacks H.) 18, 444, 618
Сартр Ж.-П. (Sartre J.-P) 12, 366, 367
Сатклифф Дж. (Sutcliffe J.) 265
Саттлз Д. (Suttles G.) 443
Саутхем Ч. (Southam Ch.) 157
Свенсон Г. (Swanson G.) 85
Сеговия А. (Segovia A.) 277, 491
Селлерс П. (Sellers P.) 515
Сервантес М. (Cervantes Saavedra M. de) 457, 590
Серль Дж. (Searl J.) 18, 53, 404
Серльз Х. (Searles H.) 177, 483, 596
Сикурел А. (Cicourel A.) 648
Симмонс Б. (Simmons B.) 491
Симпсон Н. (Simpson N.F.) 499
Синатра Ф. (Sinatra F.) 115
Ситон Дж. (Seaton G.) 569
Скотт А. (Scott A.) 299
Скотт В. (Scott W.) 107, 437
Смит А. (Smith A.) 59
Смит Г. (Smith H.A.) 471
Смит-Розенберг К. (Smith-Rosenberg C.) 529
Спайсман Дж. (Speisman J.C.) 131
Спигель С. (Spiegel S.) 150
Спок Б. (Spock B.) 538
Спэнос П. (Spanos P.N.) 265
Стайнберг С. (Steinberg S.) 511
Стинчкомб А. (Stinchcombe A.) 565
Стоппард Т. (Stoppard Th.) 507
Стриндберг А. (Strindberg A.) 596
Стросс А. (Strauss A.) 68

- Стэнтон Ф. (Stanton F.) 585
Стюарт Дж. (Stewart J.) 650
Суле А. (SoulB H.) 577
Сэмпсон Г. (Sampson G.) 162
Сэрбин Т. (Sarbin T.R.) 265
- Тайнан К. (Tainan C.) 501
Танненбаум А. (Tannenbaum F.) 409
Тарачоу С. (Tarachow S.) 256
Таулер Дж. (Towler J.E.) 417
Тауск В. (Tausk V.) 622
Тачман Дж. (Tuchman G.) 556
Тейт С. (Tait S.) 279
Теккерей У. (Thackeray W.) 437
Терн Р. (Turne R.) 339
Тернер В. (Turner V.) 91
Тернер Дж. (Turner J.) 8
Тернер Р. (Turner R.) 28, 482
Томас У. (Thomas W.) 7, 61
Томкинс С. (Tomkins S.) 562
Торвальд Дж. (Thorwald J.) 233
Торквемада Т. (Torquemada T.) 233
Торп У. (Thorpe W.) 102-104, 118
Тоун Р. (Towne R.) 162
Тофт М. (Toft M.) 134
Тревино Л. (Trevino L.) 522
Трентиньян Ж.Л. (Trintignant J.L.) 503, 504
Трумэн Д. (Truman D.) 271
Труцци М. (Truzzi M.) 88, 267, 574
Трюффо Ф. (Truffaut F.) 504
Туомбли У. (Twombly W.) 522
Туотти Дж. (Tuotti J.D.) 520
- Уайлдер Т. (Wilder T.) 314, 331
Уайли У. (Wiley W.L.) 343
Уайтвелл Дж. (Whitwell J.) 147, 451
Уиггинс Д. (Wiggins D.) 191
Уиллфорд У. (Willeford W.) 252, 493, 494
Уилсон Дж. (Wilson J.Q.) 392
Уильямс Т. (Williams T.R.) 28, 98
Уинклер И. (Winkler I.) 434
Уинкс Р. (Winks R.W.) 370, 553
Уинн Дж. (Wynne G.) 158
Уинн Л. (Wynne L.C.) 483
Уоллес В. (Wallace V.) 284
Уорт А. (Worth I.) 369, 636

Уорт С. (Worth S.) 372
Уорхол Э. (Warhol A.) 589
Уоффингтон П. (Woffington P.) 278
Успенский Б.А. 215, 283, 344, 619
Уэйн Дж. (Wayne J.) 460
Уэйнрайт Л. (Weinwright L.) 427
Уэллман Д. (Wellman D.) 532
Уэллс Г. (Wells H.) 458
Уэллс О. (Welles O.) 454, 455, 458, 487, 497, 504, 581, 585
Уэстин А. (Westin A.F) 229, 231
Уэсути Т. (Uesugi T.) 372

Файн Дж. (Fine G.A.) 490, 701
Фальре Ж. (Falret J.) 177
Фарбер Л. (Farber L.) 136
Фаррелл Э. (Farrell E.) 442
Фелан Дж. (Phelan J.) 146, 159
Фернандес Х. (Fernandez J.) 79
Фестингер Л. (Festinger L.) 590, 597, 598
Филлмор Ч. (Fillmore Ch.) 43, 198, 628, 643
Фиске Дж. (Fiske J.) 464
Фицджеральд Ф.С. (Fitzgerald F.S.) 338, 339
Фишер Дж. (Fisher J.) 158
Флеминг Я. (Fleming I.) 216
Фликер Д. (Flicker D.J.) 259
Фонтейн Л. (Fontane L.) 203
Фот Дж. (Fought J.) 644
Фрай У. мл. (Fry W. Jr.) 67, 101, 142, 143
Фрайер П. (Fryer P.) 96
Франк Дж. (Frank G.) 87, 584
Фреге Г. (Frege G.) 403
Фредериксон В. (Frederickson V.M.) 479
Фрейд З. (Freud S.) 259, 482, 622
Фрейзер Дж. (Fraser G.) 489
Фридкин У. (Friedkin W.) 359
Фридман Л. (Friedman L.M.) 126, 445
Фридман Н. (Friedman N.) 157, 214
Функе Л. (Funke L.) 203
Фунт А. (Funt A.) 155, 530
Фунт Дж. (Funt J.) 429
Фунт П. (Funt P.) 530

Хаймс Д. (Hymes D.) 58, 105, 186, 280, 371
Халл Э. (Hall A.) 242
Халме К. (Hulme K.) 272
Хамильтон П. (Hamilton P.) 566

- Хаммонд Б. (Hammond B.) 149
Хандке П. (Handke P.) 512, 589, 590
Харди Н. (Hardy N.) 94, 310, 415
Хасторф А. (Hastorf A.H.) 70
Хатауэй Г. (Hathaway G.) 460
Хауснер М. (Hausner M.) 692
Хедигер Г. (Hediger H.) 252, 253, 257, 258
Хейден К. (Heiden C.) 488
Хейлмен С. (Heilman S.) 385
Хейфец Я. (Heifetz J.) 491
Хеллер Дж. (Heller J.) 496, 497
Хени С. (Henie S.) 493
Хенслин Дж.М. (Henslin J.M.) 96
Хепурт М. (Hepworth M.) 172
Хилл Э. (Hill A.F.) 565
Хиллари Э. (Hillary E.) 137
Химельштейн Ф. (Himelstein Ph.) 572
Хингли Р. (Hingley R.) 584
Хинчли В. (Hinchley V.) 171
Хиршберг Э. (Hirschberg A.) 236
Хичкок А. (Hitchcock A.) 371
Хобарт М. (Hobart M.) 91
Хойджер Г. (Hoijer H.) 634
Хольцер Г. (Holzer H.) 88
Хомский Н. (Homsky N.) 18, 102, 545
Хоуган Э. (Hogan H.) 467, 521
Хоул Ч. (Hole Ch.) 118
Хоун Дж. (Hone J.M.) 153
Хоутс (Houts M.) 85, 388, 397
Хофман Э. (Hoffman A.) 129, 509, 528, 538-540
Хрущев Н.С. 353, 599
Хсю Э. (Hsu E.) 209
Хури Ф. (Khuri F.I.) 561
Хуссейн, король Марокко 400
Хьюз Г. (Hughes H.) 578
Хьюз Э. (Hughes A.) 9, 16
Хэгман С. (Hagmann S.) 434
Хэмметт Д. (Hammett D.) 290
Хэмс М. (Hams M.) 131
Хэнк Дж. (Hanck G.L.) 194, 276, 287, 299, 315, 439

Цицерон М. (Marcus Tullius Cicero) 449

Чемберс М. (Chambers M.) 357
Чэпин У. (Chapin W.) 341

Шаппюзо С. (Chappuzeau S.) 298, 299
Шафер К. (Schafer K.) 407, 408, 439, 454, 455
Шаффер Э. (Shaffer A.) 245
Шахтер С. (Schachter S.) 590, 598
Шаш Т. (Sasz T.S.) 255
Шварц Р. (Schwartz R.D.) 176, 255, 351
Швейдер Д. (Schweider D.) 68
Шекспир У. (Shakespeare W.) 142, 199, 203, 245, 248, 249, 305, 330, 335, 490, 526, 547, 580
Шелленберг В. (Schellenberg V.) 225, 226
Шеллинг Т. (Schelling T.) 49
Шенкель Р. (Schenkel R.) 121
Шепард М. (Shepard M.) 222
Шепли Л. (Shapley L.S.) 692
Шерцер Дж. (Sherzer J.) 58
Шефф Т. (Scheff T.J.) 265
Шехнер Р. (Schechner R.) 342, 444, 535-537
Шилз Э. (Shils E.) 30, 82, 426, 599
Шиптон Э. (Shipton E.) 137
Шихи Дж. (Sheehy G.) 170
Штокхаузен К. (Shtockhausen C.) 489
Шубик М. (Shubik M.) 692
Шульц Ч. (Schulz Ch.) 640
Шютц А. (Schutz A.) 27, 38, 63-67, 69, 81, 86, 437, 457, 677, 679

Шеглов Э. (Schegloff E.A.) 18, 68
Щедрин Р. 490

Эванс Б. (Evans B.) 199
Эвери П. (Avery P.) 414
Эворн Дж. (Avorn J.L.) 271
Эдвардс О. (Edwards O.) 237
Эдейр Д. (Adair D.) 553
Эдейр Дж. (Adair J.) 372
Эджертон Р. (Edgerton R.B.) 265
Эйбесфельдт И. (Eibesfeldt I.) 443
Экман П. (Ekman P.) 284, 449
Элиот Дж. (Eliot J.) 304
Элиот Т. (Eliot Th.) 635, 636
Элкорн Р.Х. (Alcorn R.H.) 243
Эмерсон Дж. (Emerson J.P.) 96, 354, 607
Эмпи Л. (Empy L.M.) 156
Эпименид 496
Эпштейн Э. (Epstein E.J.) 555, 570
Эриксон К. (Erikson K.) 156
Эрон Л. (Eron L.D.) 247

Эрхардт А. (Ehrhardt A.A.) 163
Этолл Дж. (Atholl J.) 341, 446, 464
Эфрон Н. (Ephron N.) 359, 360
Эшбери Г. (Asbury H.) 245, 294, 583

Якобсон Р.О. (Jakobson R.O.) 280

Издательская программа Института Фонда «Общественное мнение»

Публикуются переводы и оригинальные издания по теоретическим и прикладным проблемам массовой коммуникации, общественного мнения, публичного дискурса, идеологий и социальных представлений, оказывающих значительное влияние как на функционирование политических институтов современных обществ, так и на повседневную жизнь миллионов людей. Издания Фонда предназначены для специалистов по социальным и гуманитарным дисциплинам, а также для всех, кто интересуется массово-информационными процессами.

В 2001–2003 годах

вышли в свет следующие издания:

Серия «Хроника социологических наблюдений»

Поговорим о гражданском обществе.

Америка: взгляд из России. До и после 11 сентября.

Десять лет социологических наблюдений.

Монографии

Дилигенский Г.Г. Люди среднего класса.

Рогозин Д.М. Когнитивный анализ опросного инструмента.

Докторов Б.З., Ослон А.А., Петренко Е.С. Эпоха Ельцина: мнения россиян.

Мир глазами россиян: мифы и внешняя политика.

Блехер Л.И., Любарский Г.Ю. Главный русский спор. От западников и славянофилов до глобализма и Нового Средневековья.

Переводы

Уолтон Д. Аргументы ad hominem. Пер. с англ.

Садмен С., Брэдберн Н. Как правильно задавать вопросы: введение в проектирование опросного инструмента. Пер. с англ.

Садмен С., Брэдберн Н., Шварц Н. Как люди отвечают на вопросы. Применение когнитивного анализа в массовых обследованиях. Пер. с англ.

Шютц А. Смысловая структура повседневного мира: очерки по феноменологической социологии. Пер. с англ.

Готовятся к публикации:

Монографии

Галицкий Е.Б. Методы маркетинговых исследований.

Кертман Г.Л. Власть и публичная политика в картине мира среднего россиянина.

Переводы

Липпман У. Общественное мнение. Пер. с англ.

Цаллер Д. Происхождение и природа общественного мнения. Пер. с англ.

Заказы на издания направляйте по адресу:

117421 Москва, ул. Обручева, 26, корпус 2

Телефон: (095) 745-87-65. Факс: (095) 745-89-03.

Электронная почта: izdat@fom.ru

